ROK VII CENA ZŁ. 2

MUZYKA

MIESIĘCZNIK
POD REDAKCJĄ
MATEUSZA GLIŃSKIEGO

4

Nr. 4 (66) 20 kwietnia 1930 r.

GŁOSY PRASY

Epokowe w dziejach naszego piśmiennictwa muzycznego wydawnictwo (*Przegl. Muz.*). Zajmuje treścią bogatą, formą i poglądami pierwsze miejsce wśród naszych czasopism muzycznych (*Muzyk Wojskowy*). Jedyne pismo o szerokim horyzoncie poglądów z zakresu muzyki (*Muz. i Śpiew*). „Muzyka" jest jednem z najpoważniejszych pism w Europie (*Wiad. Lit.*). Żadne z dotychczas istniejących pism muzycznych nie miało tak szerokiego, tak umiejętnie, tak fachowo i tak objektywnie skreślonego planu (*Rzeczpospolita*). Stoi w rzędzie najlepiej redagowanych naszych miesięczników (*Expres Por.*). Niema nawet zagranicą wiele sobie równych (*Tyg. Ilustr.*). Ani w dziedzinie literatury, ani w dziedzinie plastyki kraj nasz nie zdobył się na pismo o równym poziomie moralności artystycznej (*Zwrotnica*). Cieszymy się, że nasi bracia słowianie posiadają tak świetne i bogate pismo muzyczne (*Św. Cecylja*). To największe i najlepsze czasopismo polskie jest ogniskiem, w którem skupia się polska myśl muzyczna (*Muzikalen Prehled*). Polska może być dumna ze swego pisma muzycznego (*Der Morgen*).

Warunki prenumeraty na rok 1930:

w kraju:		zagranicą:	
Rocznie	18.—	Rocznie	24.—
Półrocznie	9.50	Półrocznie	13.—
Kwartalnie	5.—	Kwartalnie	7.—
Cena pojedyńczego numeru	2.—	Rocznie w Ameryce i w Kanadzie dol.	3.50

KONTO P. K. O. Nr. 9.638

Redaktor-Wydawca MATEUSZ GLIŃSKI, Adres Redakcji: Warszawa, ul. Kapucyńska 13. Tel. 406-50. Biura zagran.: w Paryżu, Medjolanie, Wiedniu, Londynie, Berlinie, Leningradzie, New Yorku. Redaktor przyjmuje we wtorki i piątki od 6 — 7 pp. Administracja czynna codziennie od 11—2.





HENRYK WIENIAWSKI
z okazji 50-lecia śmierci

MUZYKA

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

Rok VII. Warszawa, 20 Kwietnia 1930 r. Nr. 4.

TREŚĆ:

JAN KOCHANOWSKI W MUZYCE I PIEŚNI

Wobec czterechsetlecia rocznicy urodzin Jana Kochanowskiego z Czarnolasu, tego „księcia poezji naszej", jak go dawniej nazywano, wartoby przypomnieć, którzy z kompozytorów naszych sięgali do wzniosłej skarbnicy jego poezji.

Do wszystkich 150-ciu jego psalmów napisał muzykę Mikołaj Gomółka. Wydane one zostały p. t. „Melodiae na psalterz polski przez Mikoláiá Gomólke uczynióne w Krakowie w drukarni Lazarzowéy: Roku Pańskiego 1580". Egzemplarz tego cennego wydawnictwa znajduje się w bibljotece XX. Czartoryskich w Krakowie. Później, w pierwszej połowie XIX wieku część tych psalmów wydał Józef Cichocki, redaktor i wydawca wychodzącego w latach 1835 i 1836 „Pamiętnika Muzycznego Warszawskiego". Ostatnio zaś, przed rokiem wydał je dr. Józef Reiss z Krakowa. Karol Kurpiński w 1817 r. uczcił wielkiego poetę operą p. t. „Jan Kochanowski" do słów Juljana Ursyna - Niemcewicza, twórcy popularnych śpiewów historycznych, ale opera ta zbyt wielkiego powodzenia nie osiągnęła, grana bowiem była zaledwie siedem razy. Trzy urywki z tej opery zostały wydrukowane, a mianowicie: psalm „Wszechmocny Panie, wiekuisty Boże", śpiewany wówczas przez słynną śpiewaczkę Aszpergierową, znany polski (polonez) „W kontusiku wymuskana, nie spojrzę tylko na pana", wykonywany przez żonę kompozytora, oraz chór wieśniaków, przychodzących z wieńcem. Znajdują się one w bibljotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego za Nr. 8085. Nadto napisał jeszcze tenże Kurpiński psalm na 1 głos z towarzyszeniem organów; figuruje on w katalogach utworów kościelnych, wydawanych w swoim czasie przez księgarnię Hoesicka.

Mistrz nasz, Stanisław Moniuszko upodobał sobie Treny Kochanowskiego, to też kilka z nich wybrał sobie do kompozycji na głos solowy; tak więc w trzecim śpiewniku znajduje się tren 10-ty: „Urszulo moja wdzięczna, gdzieś mi się podziała?", w piątym śpiewniku są też dwa treny: tren 5-ty „Jako oliwka mała pod wysokim sadem" oraz tren 3-ci „Wzgardziłaś mną, dziedziczko moja", a wreszcie w XII-ym śpiewniku tren 6-ty „Ucieszna moja śpiewaczko". Z tych trenów — 10-ty został też wydany w pierwszym zeszycie pieśni wybranych Moniuszki, wydanych nakładem Towarzystwa wydawniczego muzyki polskiej w 1929 r. Z innych kompozytorów wymienić też należy jeszcze Wilhelma Troschla psalm „Pan chce królować" na chór mieszany. Adam Minchejmer napisał chór męski „Dzban — „pochwała wina", Władysław Żeleński — „Psalm 47-my", Henryk Jarecki również stworzył muzykę do „Psalmu", ale nadto stworzył jeszcze ilustrację muzyczną do utworu scenicznego „Odprawa posłów greckich", drukowaną w nutowym miesięczniku „Nowości Muzyczne" w 1903 r., wydawanym przez Leona Chojeckiego. Zygmunt Noskowski napisał chór męski „Lutnia, wódz tańców", nagrodzony na konkursie na hasło „Lutni" warszawskiej; utwór ten jednak, ze względu na długość swoją, nie nadał się do praktycznego zastosowania i tylko przez krótki czas używany był za hasło. Noskowski wobec tego napisał inne, krótkie hasło do słów Wincentego Pola „Wam to bracia, wam i śpiewam i gram", które się dotychczas utrzymało. Tenże Noskowski napisał nadto kantatę „Kto się w opiekę" na solo, chór mieszany i orkiestrę, jak również Psalm XLVI na chór męski i orkiestrę. Bohdan Borkowski ułożył Psalm CVII, wydany u Arcta, zaś M. M. Biernacki utworzył muzykę do urywka z Sobótki „Wsi spokojna, wsi wesoła" na chór mieszany. Marja Chełmońska w swoim zbiorku dla dzieci p. t. „Młody pieśniarz" (Arct, 1899) dała, jako numer drugi, modlitwę swoją „O przedwieczny, wiekuisty", Stanisław Niewiadomski napisał hymn „do zgody" (Bóstwo zesłane), Bolesław Wallek - Walewski utworzył muzykę do trenu 5-go, Stanisław Lipski zaś — do Sobótki.

Tak się przedstawia twórczość poetycka Kochanowskiego, przeniesiona w krainę dźwiękową muzyczną przez naszych kompozytorów. Spis ten napewno nie jest wyczerpujący, ale w każdym razie daje pewne pojęcie o poruszonej kwestji. Z wykazu tego widać wyraźnie, że twórców naszych muzycznych szczególniej pociągały swą powagą i podniosłym nastrojem psalmy, a potem treny, ten głos szczerego bólu i smutku i po stracie córki Urszuli.

FELIKS STARCZEWSKI



NIEZNANY LIST SZOPENA

DO K. KUMELSKIEGO

List, którego ścisłą reprodukcję podajemy poniżej, stanowi własność p. Jadwigi Hoesickówny, córki znakomitego badacza życia i dzieła Szopenowskiego, Ferdynanda Hoesicka. Adresatem listu był kolega Szopena, Kumelski, baletnik, w czasie owym przebywający w Berlinie. Zażyłe stosunki przyjacielskie, łączące Szopena z Kumelskim, pozwoliły mu na zupełną szczerość, która nadaje listowi doniosłe znaczenie autobiograficzne. Jak wynika z daty, położonej na liście, wysłany on został w kilka zaledwie tygodni po przyjeździe do Paryża; zawiera on zatem pierwsze wrażenia młodego artysty, który po kilkumiesięcznym pobycie w Wiedniu, przez Monachjum, Stuttgard i Strasburg dotarł do „stolicy świata" i znalazł się w centrum ówczesnego ruchu kulturalno-artystycznego. Wrażenia te tylko częściowo odzwierciadlał znany już oddawna list Szopena do Wojciechowskiego; list do Kumelskiego porusza szereg kwestyj i okoliczności, dotąd zupełnie nieznanych, a nawet w tych sprawach, jakie poruszył Szopen w liście do Wojciechowskiego, podaje nowe, nieznane szczegóły.

List Szopena pisany jest na jednej stronie arkusza listowego drobnem pismem, którego w kilku ustępach mimo wszelkich wysiłków niedało się odczytać; tem się tłumaczą luki w reprodukcji listu, zaznaczone w tekście.

REDAKCJA

Paryż, dn. 18.IX. 1831.

Kochane życie moie! Donosisz mi żeś chorował, — czemuż mnie tam niebyło! — niebyłbym tego dopuścił, i dziwi mnie że cię skośnego taniec od tego niewstrzymał. — Bo też nie warto myśleć na tem świecie; żebyś tu był, przeiął byś się tą maxymą — każdy Francuz skacze, wrzeszczy nawet choć goły... Dosyć szczęśliwie (ale drogo) dostałem się tutaj — kontent jestem z tego com tu zastał; — mam pierwszych w świecie muzyków, i pierwszą w świecie operę. — Znam Rossiniego, Cherubiniego, Paëra i t. d. i t. d. — i może dłużej tu zabawię iak myślałem. — Niedlatego żeby mi tu tak zbyt dobrze było — ale dlatego że powoli, może mi być dobrze. — Tyś jednak szczęśliwszy. — Zbliżasz się ku swoim (nieczytelne) — może ich nigdy nie zobaczę. — Nieuwierzyć iak wielu(?) tutay iest Polaków. Z tych... że(?) sobą nieżyią i siebie nieszukaią — ale ty i w Berlinie zastaniesz ich dużo. Freymanek z którym się cudem iakimśiś na operze włoskiei zszedłem bawi tu wróciwszy z Anglji której się odchwalić nie może. — Jego oyciec zaś z familią iest w Berlinie — kazał mi o tem ci donieść — zapewne przyiemnie będzie ci go widzieć ieżeli cierpisz na tę tak powszechnie u nas panuiące suchoty woreczkowe. Prócz tego ma tam być i Romuald— o czem możesz się dowiedzieć od Alfonsa Brandta, syna owego doktora z moiego rodzinnego miasta. — Alfons uczy się medycyny — łatwo o niego się dopytać — a iak znaydziesz, ucałuj, — Romuald całe życie w ich domu przesiedział. — On ci może powiedzieć o wielu innych znaiomych którzy tam bawią. — Ile ten Benedykt mnie zapewniał — wie z pewnością że Karól (konował) wdomu co cię zapewne o twoią rodzinę uspokoi. Co Seweryn robi tyle wiem ile o Antonim i Włodziu. — O Bayerach iednakże myślę się coś dowiedzieć — bo dziś iestem na obiedzie z Radziwiłłem (którego tu zastałem) i z Walentym starszym bratem tego co ma Stecką — u Komarów z którymi wiem, że Bayer był w korespondencyi. Wczoray byłem na obiedzie u Pani Potockiey — owey ładney żony Mieczysława — powoli lansuię się wświat ale tylko dukata mam w kieszeni! — Wszak ieszcze lepiey iak ty! — ależ nic ci niepiszę o wrażeniu iakie na mnie to duże miasto zorbiło po Studgardzie i Strasburgu. — Jest tu naywiększy przepych, naywiększe świństwo, naywiększa cnota, naywiększy występek, co krok to afisze na wen: choroby— krzyku, wrzasku turkotu i błota więcej niźli sobie wystawić można — ginie się w tem raju i wygodnie z tego względu, że nikt się nie pyta iak kto żyie. Można chodzić zimą po ulicy iak obszarpaniec a bywać w naypierwszych kompaniach — iednego dnia ziesz obiad naysutszy za 32 sous w Restauracyi zwierciadlaney, złotem i gazami oświeconey a nazajutrz możesz pójść na śniadanie gdzie ci iak dla ptaszka dadzą i zapłacisz

3 razy tyle — tak mi się tu z początku zdarzało aż dopóki niezapłaciłem należytey trycówki. — Co Panien miłosiernych! — gonią za ludźmi — mimo to iednak wcale niebrak tęgich azdrubalów — żałuię że pamiątka Teressy mimo Benedykta starań, który iednak za bardzo coś małego moią(?) biedę(?) uważa — niedozwala mi kosztować owocu zakazanego. A znam już kilka śpiewaczek — a śpiewaczki tutaj ieszcze bardziey iak owe tyrolskie chciałyby duetów. — Nieraz na moim 5-tym piętrze (stoię na boulevard Poissonière Nr. 27, nieuwierzysz iak ładnie mieszkam, mam pokoik ślicznie mahoniowo meblowany z gankiem na bulwary z którego widzę od Mont Martre do Panteonu i wdłuż cały piękny świat, zazdrości mi wielu moiego widoku ale nikt schodów). Otóż nieraz iak wieczorem przeglądam listy — albo wpisuię w ów sztambuch i zayrzę do listów — zdaje mi się że te wszystkie przypomnienia snem niedaię wiary temu co istotnie się działo — a szczególniey niepodobnem mi się zdaje wyprawa na Schwarzbach — owi Amerykanie! — Ah! nic równego. — Kiedyż my to sobie oko w oko przypomnimy! — Ja tu 3 lata siedzieć myślę — bardzo ściśle żyię z Kalkbrennerem 1-szym pianistą w Europie którego byś pewno polubił. — (On ieden któremu ia rzemyczka u trzewiczka rozwiązać niegodzien. Takie Herze i t. d.—to ci powiadam że tylko fanfarony a lepiej nigdy grać niebędą).— Otóż 3 lata tutaj siedząc może się Bezendzia doczekam — może znów ucałuię i zagram Stummę. Bądź dobrey myśli — niech ci się wszystko podług woli dzieje. — Mam nadzieję, że tak się stanie; bierz przykład z Newazendzia, co wielu przyiaciół utracił w polu — co ma starych rodziców i zamiast im pomóc ieszcze na karku im siedzi — co się kocha iak groch o ścianę. — Co dziś osierocony z przyiaciół i musi gdzieś tam po Berlinach wzdychać!

twóy na zawsze Fryc.

Filing z Karwowskim, byłym prosektorem przy naszym Uniwersytecie na miesiąc do Londynu się puścili — Stańsio, pożyczał odemnie póki miałem — łazi po palais Royal —; oto cały iego interes przybycia tutay — spodziewa się pensyi od rządu — iako dosłużony woiażuiący Austryiak — takich tu huk! (przekreślenia) Daruj pośpiechowi moiemu ieżeli ten świstek zbyt głupio pisany. — Ale wiesz że wolę grać iak pisać — Pos... chory(?) — otóż i twoie „Krzyżu święty nadewszystko".

Powiedz Alfonsowi, że był tu u mnie wczoray Kondratowicz, porucznik, mów mu niech do mnie także pisze. (Kawałek urwany).

O śmierci Debolego bardzoś mi a propos doniósł — albowiem kilku iego przyiaciół tytay bawiących a dziwiących się czemu od niego wiadomości niemaią zupełnie a zupełnie uspokoiłem. — Pisz też do mnie, nie leń się! — (Ostatnia linja urwana).

HENRYK WIENIAWSKI

(notatka biograficzna)

12 kwietnia minęło pięćdziesiąt lat od chwili zgonu artysty, którego sława, skąpana w blasku wirtuozowskich triumfów, promienieje na świat cały, a imię otoczone jest hołdem największych potentatów smyczka.

Henryk Wieniawski urodził się w Lublinie dnia 10 lipca 1835 r. Ojciec jego był lekarzem. Matka, Henryka z Wolffów, siostra Edwarda Wolffa, znakomitego fortepianisty i kompozytora, bardzo uzdolniona w muzyce, sama kierowała pierwszemi krokami synów swych w tej sztuce. Pięcioletniem będąc dzieckiem, zdradzał Henryk entuzjastyczne zamiłowanie do skrzypiec. Odgadując w dziecku genjalne zdolności, rodzice powierzają go w 8-ym roku życia prof. Paryskiego Konserwatorjum Massart'owi.

Po trzech latach nauki 11-letni chłopiec kończy Konserwatorjum, zdobywając najwyższą nagrodę. Wkrótce Henryk uzyskuje od rządu pozwolenie na stały pobyt zagranicą oraz stypendjum dla siebie i młodszego brata Józefa, który również został uczniem Konserwatorjum Paryskiego. W 1897 roku obaj bracia wystąpili razem z koncertem w Sali Saxa. Następnie Henryk z matką wyruszył w podróż po Rosji, którą odbył z niesłychanem powodzeniem. Krytyka sypała kwiaty pod jego stopy... Jedno tylko przykre wrażenie zatrzymało się w ciągu tej pierwszej podróży artystycznej w duszy młodego skrzypka, a w następstwie wywarło wielki wpływ na jego grę. Znakomity profesor harmonji w Petersburgu i znany krytyk Damke w swem sprawozdaniu wyniósł pod niebiosa grę Wieniawskiego, a szczególnie entuzjazmował się jego staccatem. Tymczasem staccata właśnie brak było wówczas młodemu wirtuozowi! Massart, oddając go w ręce matki, jako skończonego (11-letniego!) skrzypka, przyznawał mu wszystkie przymioty genjalnej gry z wyjątkiem jednego tylko staccata! Staccato, twierdził Massart, wymaga odrębnych zdolności, jest darem wrodzonym i nie może być zdobyte nawet najusilniejszą pracą! Cóż było robić? Należało zrezygnować, pocieszać się tem, że wielu wielkich skrzypków również cierpi na ten sam brak. Wobec tego zdania uwielbionego profesora, któremu Wieniawski ufał bezgranicznie, krytyka Damkego musiała się wydać młodemu artyście gorzką ironją. Rozdrażniony młodzieniec odsuwa się od zgiełku miasta, w odległym, odosobnionym zakątku oddaje się niezmordowanej pracy. Rezultat był taki, że Wieniawski zdobył staccato, które pod względem blasku i fenomenalnego wprost efektu wirtuozowskiego nie miało sobie równego. O sprężystości, lekkości i precyzyjności jego stacca-

to opowiadano sobie legendy. Powszechnie wiadomym faktem (który sam już starczy jako dowód niezwykłej doskonałości tego efektu) było, iż przy wykonaniu trzeciej części swego sławnego koncertu d-moll, Wieniawski grał początkową figurę, złożoną z 15 szesnastek, jednym smyczkiem zgóry na dół staccato.

Jak wiadomo, w sztuce prowadzenia smyczka dwie główne szkoły gry skrzypcowej francusko-belgijska i niemiecka różnią się między sobą zasadniczo. Francusko-belgijska szkoła wydała właściwie wszystkich wielkich skrzypków: z klasy samego Massart'a prócz Henryka Wieniawskiego wyszedł Pablo de Sarasate, Teresina Tua, Fritz Kreisler, Marsick, pozatem reprezentują tę szkołę między innymi Vieuxtemps, Leonard, Emil Sauret, Ysaye. Niemiecka szkoła chełpi się Böhmem, a Böhm oczywiście — Joachimem. Joachim istotnie jako skrzypek, jako klasyk stanowi epokę. Jako pedagog, uważał on za punkt wyjścia techniki skrzypcowej elastyczność przegubu dłoni (poignet, Handgelenk), niemal całkowicie ignorując rolę innych przegubów, jak łokcia, palców i ramienia górnego. W ten sposób Joachim raczej utrudniał uczniowi opanowanie problematów technicznych prawej ręki, sam zaś, będąc epokowym genjuszem skrzypcowym, doszedł drogą intuicji do idealnej elastyczności prawej ręki.

Teorja *Handgelenku*, szeroko propagowana przed laty, jest dziś znacznie zmodyfikowana. Pedagogika współczesna uważa za podstawę harmonijnego rozwoju techniki swobodę całej ręki i równorzędne traktowanie i kształcenie wszystkich przegubów, a więc ramienia górnego, łokcia, dłoni. Osiągnięta swoboda ruchów daje skrzypkowi możność rozwinięcia szerokiej skali ekspresji, pozwala na uwydatnienie pierwiastka deklamacyjnego. Wystarczy usłyszeć grę Kreislera, który raczej mówi niż gra, aby to zrozumieć...

Otóż z wielu zaświadczeń współczesnych wynika, że Wieniawski był pierwszym skrzypkiem, który intuicyjnie przeczuł nowe tendencje lat ostatnich naszej doby; w grze swej nie posługiwał się on wyłącznie przegubem dłoni, lecz grał całą ręką. Z tej ewolucji pojęć wynika, że w obecnych czasach zmierzamy ku Wieniawskiemu jako ideałowi.

Joachim, mimo, iż z największem uznaniem odnosił się zawsze do talentu Wieniawskiego, nie pochwalał jego sposobu trzymania smyczka. Słyszałem z ust jego niejednokrotnie, że „Wieniawski gra sztywno, ale on jest genjuszem, a genjuszowi wszystko wolno".

Na początku 1849 roku, powróciwszy do Paryża, zapisuje się Henryk Wieniawski jako uczeń klasy Hipolita Collet'a a w 1850 roku otrzymuje medal za kompozycję. Liczy wówczas lat piętnaście. W tym samym roku daje kilka koncertów w Warszawie z bratem swoim fortepianistą,

następnie trzy miesiące letnie spędza w Wejmarze, gdzie Józef został uczniem Liszta. W zimie 1853 r. grają w „Gewandhausie" w Lipsku, gdzie Henryk po raz pierwszy wykonał swój arcytrudny koncert fis-moll, następnie w Berlinie na dworze królewskim — wszędzie witani jednogłośnym aplauzem. Imię Henryka Wieniawskiego jaśniało już wówczas w rzędzie najznakomitszych skrzypków świata. Pod względem techniki stawiano go niemal na jednym piedestale z boskim Paganinim, pod względem namiętności, ognia, uczucia, szlachetności frazy od lat młodzieńczych dosięga Wieniawski wyżyn genjalności i na tych wyżynach utrzymał się do ostatniego tchnienia. Niech zaświadczy o grze tej opinja, wyrażona w wielkiej angielskiej encyklopedji muzycznej Grove'a, w pierwszem wydaniu z r. 1889: „Polot poetycki gry Wieniawskiego wprawiał audytorjum w ekstazę, fascynująco piękny ton przemawiał wprost do duszy słuchacza, budząc od pierwszej nuty sympatję i uwielbienie dla artysty. Temperament, przechodzący niekiedy w szał, stanowił najbardziej charakterystyczną cechę jego stylu — pod tym względem muza jego była najbardziej zbliżona do muzy jego przyjaciela Antoniego Rubinsteina. Pod względem gracji, przesubtelnej elegancji wykonania nie miał Wieniawski równych sobie".

W tonie Wieniawskiego tkwiła nieprzebrana słodycz; wywierał on wprost magiczne wrażenie. Znanym jest przecież faktem, że „Legenda" jego wywoływała spazmatyczne łzy na sali. Ale wielkie wrażenie osiągała również kolosalna skala dynamiki w grze Henryka Wieniawskiego. Piano miało słodycz i przezroczystość brzmienia, forte potęgę i siłę niesłychaną. Wieniawski wprowadzał przeobfite i niezwykle emocjonujące kontrasty do wykonania. Tak naprzykład, kiedy w swej fantazji na tematy Fausta dochodził do transkrypcji pieśni Mefistofelesa o złotym cielcu, to na burzliwych figurach, rozpoczynających w operze przygrywkę orkiestrową od ledwie dosłyszalnego pianissimo dochodził na przestrzeni dwóch taktów do żywiołowego wprost szału.

Styl gry Wieniawskiego odpowiadał najbardziej muzyce współczesnej, w której tkwiła jeszcze mocna nuta romantyczna. Pięknie wykonywał Wieniawski koncert Mendelssohna. Muzykę klasyczną grał z wielkim artyzmem, ale niezawsze osiągając wynik równie świetny, jak w wykonaniu muzyki nowej. Charakterystyczny jest fakt, że wobec Joachima, powszechnie uznawanego za proroka interpretacji muzyki klasycznej, Wieniawski prawie nigdy nie popisywał się swym repertuarem klasycznym. Ciekawy również fakt słyszałem z ust ucznia Wieniawskiego, dr. Marguliesa, którego spotykałem w domu Ignacostwa Friedmanów: oto Wieniawski grywał „Ciaconnę" Bacha ze skrótami!

W r. 1855 powrócił Wieniawski do kraju z matką. Rozłączywszy się

z bratem, wyjechał do Holandji, gdzie koncertował z wielkiem powodzeniem, potem grał w Paryżu z Antonim Rubinsteinem, zaś nieco później — w Anglji. W 1860 r. ożenił się w Paryżu z panną Izabellą Hampton — angielką — siostrzenicą angielskiego pianisty i kompozytora Osborne'a. Rossini błogosławił na ślubie młodej parze. Wkrótce potem ofiarowana została Wieniawskiemu posada nadwornego solisty-skrzypka i profesora Konserwatorjum w Petersburgu. W 1872 r. udaje się on wraz z Ant. Rubinsteinem i sławną Luccą do Ameryki. Popularność, jaką zdo-



HENRYK I JÓZEF WIENIAWSCY
(z dawnego sztychu)

był w tym kraju, mało jeszcze wówczas wrażliwym na piękno, mogłaby sama świadczyć o wszechwładnej potędze jego talentu.

W 1874 został Wieniawski prof. Konserwatorjum Brukselskiego. Zajmował tę posadę przez 3 lata, poczem, mimo nadwerężonego zdrowia, znów wrócił do swego koczowniczego trybu życia. Podczas koncertu w Berlinie artysta uległ atakowi sercowemu, co go zmusiło do przerwania gry. Joachim, który był w sali w charakterze słuchacza, zastąpił chorego artystę i wykonał na „Amatim" Wieniawskiego cały program, bu-

dząc entuzjastyczny aplauz audytorjum, oczarowanego pięknym gestem szczerego przyjaciela i kolegi.

Taki jest mniej więcej przebieg karjery artystycznej Henryka Wieniawskiego, pełnej triumfów, niestety jednak wcześnie zamąconej fizycznemi cierpieniami, które na lat 12 przed śmiercią zaczęły trapić znakomitego artystę. Lekarze nakazywali mu pobyt w łagodnym klimacie, wytchnienie i spokój, lecz duch artysty, bezustannie gnany pragnieniem działalności i nowych wrażeń, nie chciał się poddać niemocy. Już będąc bardzo chory, Wieniawski zapragnął odbyć podróż po Rosji ze słynną Artot, lecz siły zawiodły: dojechawszy zaledwie do Charkowa, zmuszony był powrócić do Moskwy, by wesprzeć się na braterskiej dłoni Mikołaja Rubinsteina.

Artysta, od dzieciństwa kołysany przez wróżkę szczęścia, jej pieczy powierzał swe losy, nie myśląc o przyszłości, aż niemoc zaciążyła na nim z nieubłaganą grozą. Ci co go znali, wiedzieli dobrze, iż artysta nie liczył się nigdy z trudnemi warunkami codziennego życia, że wówczas gdy mu choroba wytrąciła smyczek z ręki, musiał znajdować się materjalnie w położeniu opłakanem.

Zaproszony przez Rubinsteina w grudniu r. 1879 do wzięcia udziału w wielkim koncercie Tow. muz. w Moskwie, pojechał tam, ale już z zarodkiem choroby śmiertelnej, która przy wyjątkowo ostrej zimie tak tragicznie zakończyć się miała. Kilkumiesięczny pobyt w Moskwie był jednem pasmem najdotkliwszych cierpień fizycznych. Miłowany i uwielbiany ze wszech stron, nie mógł pozostać opuszczony. Szlachetna pani von Mekk, która, nawiasem mówiąc, odegrała wybitnie dobroczynną rolę w życiu Czajkowskiego, ubłagała chorego, by zamieszkał pod jej dachem, zapewniając mu wszystkie możliwe wygody i osłodę w cierpieniach. Żona i syn nieśli mu pociechę moralną, jaka tylko z przywiązanych serc płynąć może. Wiadomość o cierpieniach naszego artysty i szerzone z pewną nawet przesadą wieści o jego materjalnem położeniu wywołały w różnych stronach Europy objawy najwyższego współczucia i propozycje pomocy, której Wieniawski znikąd nigdy przyjmować nie chciał, mając przy sobie serca bratnie i opiekę rodziny a przytem wierząc niezłomnie w powrót do zdrowia. Choroba jednak przeciągała się. Zbliżał się termin opłaty ubezpieczenia na życie (na sumę 120.000 franków). Brat Henryka, Józef, powziął myśl urządzenia koncertu, którego dochód (w tajemnicy przed Henrykiem) miał być użyty na zaspokojenie raty, od czego zależała przyszłość sierot na wypadek zgonu artysty. Z myślą tą Józef Wieniawski zwierzył się Mikołajowi Rubinsteinowi, a znalazłszy koleżeńską gotowość i serdeczne poparcie, piękny swój zamiar wspólnie z Rubinsteinem doprowadził do skutku. Koncert dał re-

zultat nad wszelkie spodziewanie pomyślny tak, że nietylko ostatnie chwile Henryka nie upłynęły w niedostatku, ale przyszłość jego rodziny została względnie zabezpieczona.

Mimo starań lekarzy i troskliwej pieczy, osłabienie ogarniało coraz bardziej, coraz wszechwładniej znakomitego artystę, aż wreszcie utuliło go na sen wieczny. Zwłoki jego, uczczone w Moskwie uroczystem nabożeństwem i wspaniałą muzyką w katolickim kościele św. Filipa, przewiezione zostały do Warszawy i złożone w grobie na cmentarzu Powązkowskim dnia 19 kwietnia 1880 r.

W spuściźnie twórczej Henryka Wieniawskiego pozostał szereg dzieł, które mają dla skrzypków wogóle a dla nas, polaków, w szczególności wyjątkowe znaczenie. Dziełom tym należy się specjalne studjum. Dwa Koncerty cieszą się jeszcze dziś popularnością. Z nich koncert d-moll figuruje w repertuarze wszystkich prawie skrzypków i ma w literaturze skrzypcowej znaczenie niemal podstawowe. Koncert fis-moll jest mniej znany szerszemu ogółowi. Jest on bardzo trudny pod względem technicznym, a inwencja jego nie wzbija się do poziomu poprzedniego koncertu. Oprócz koncertów, napisał Wieniawski przepiękną fantazję z op. „Faust" Gounoda, Fantazję na tematy rosyjskie, Cappriccio valse, Scherzo - tarantella, „Souvenir de Moscou", „Romance et Rondo élegant" oraz cenny cykl etiud p. t. „Ecole moderne", będący do dziś dnia w użyciu. Łącznie z bratem swym skomponował Wieniawski „Allegro di Sonata" op. 2 i „Grand Duo polonais".

Największą popularnością cieszyła się wszakże za życia autora, jak i po śmierci jego aż do naszej doby, natchniona „Legenda" na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu, wówczas gdy polonezy i mazury stanowią drogocenne klejnoty naszego skarbu narodowego.

Wacław Kochański

MYŚLI O SZTUCE ŚPIEWU[1])

„TEMPORA mutantur et nos mutamur in illis!" Z epoki dyliżansu pocztowego, romantycznych uniesień i naiwnej fantastyki, przeszła ludzkość do aeroplanów, do nieubłaganego racjonalizmu, do trzeźwej, wyrachowanej pracy. Jesteśmy w dobie muzyki atonalnej, saksofonu, filmu dźwiękowego. W operze mamy nowe formy sceniczne i nowy styl wokalny, który na pierwszy rzut oka dzieli przepaść cała od dawnego

[1]) Artykuł niniejszy napisany został przez sławnego mistrza wyłącznie dla naszego pisma; przedruk artykułu jest zastrzeżony. *Redakcja.*

klasycznego stylu opery z czasów Rossiniego, Belliniego, Donizettiego i Verdiego — czterech największych wyrazicieli klasycznego ideału opery włoskiej.

A jednak dziś, tak samo jak kiedyś, ludzkość tęskni do pięknego śpiewu; tak samo jak niegdyś cała gromada artystów stara się zgłębić i opanować tajemnicę kunsztu śpiewaczego. Jeżeli przypomnimy sobie ewolucję, jaką przeszła twórczość Verdiego, jeżeli zestawimy „Attilę" z „Otellem" i „Falstaffem", to już nie wyda się nam może przerażającym krok, jaki uczyniła muzyka operowa od „Falstaffa" do „Kawalera z Różą" od „Otella" do „Pelleasa i Melisandy". A więc można dyskutować na temat, czy naprawdę tak daleko odeszliśmy od dawnego stylu w operze. Ale w dziedzinie samego śpiewu nic się nie zmieniło i nigdy się nie może zmienić. Głos jest najbardziej konserwatywnym instrumentem, a sztuka śpiewu jest wieczna i niezmienna — oto pierwsza zasada, którą należy sobie uprzytomnić.

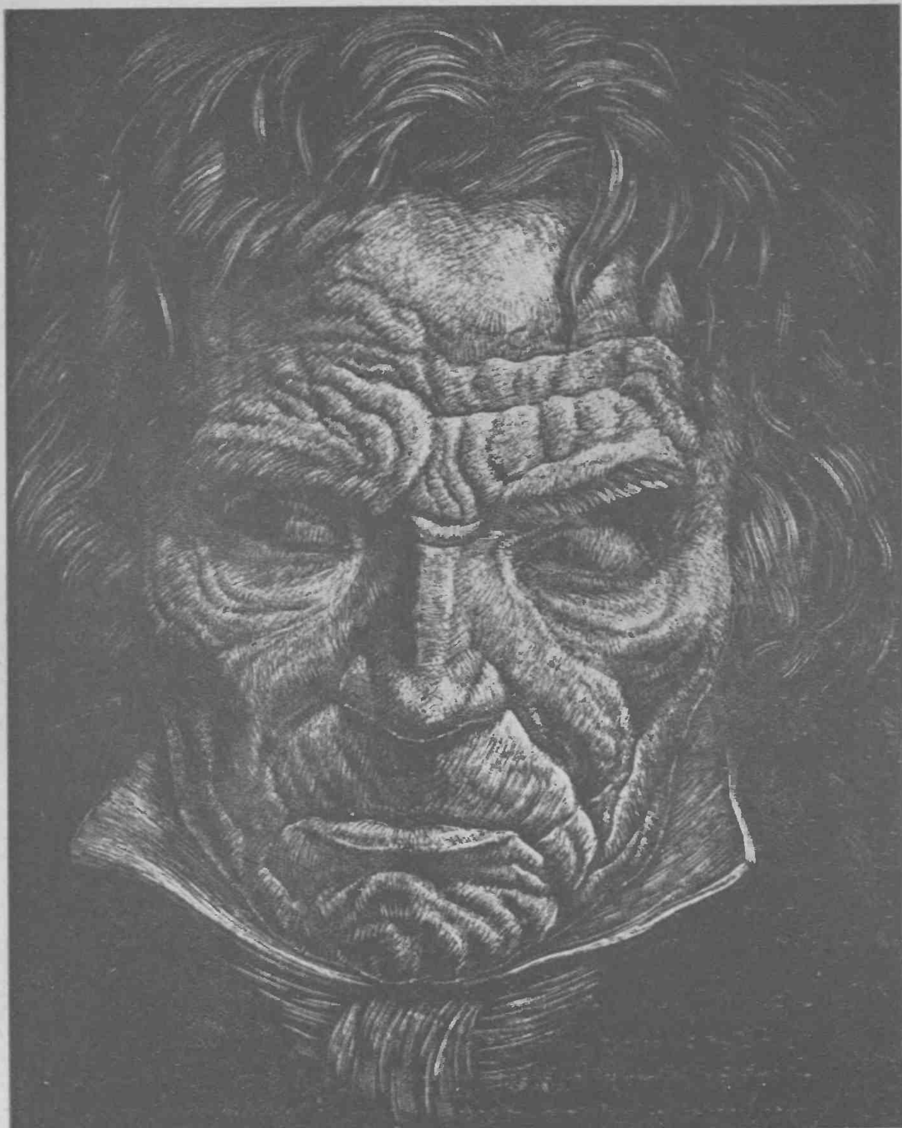
* * *

W jaki sposób posiąść można tę sztukę? — oto pytanie, z którem często zwracano się do mnie. Na czem polega owe sławne *bel canto*, które jest chlubą sztuki muzycznej Italji?

Nie łatwo na pytanie takie dać zadawalniającą odpowiedź. Zacznijmy od analizy klasycznego określenia „bel canto". Co znaczą te dwa wyrazy? Piękny śpiew. Co składa się na to złożone pojęcie? Przedewszystkiem — głos obfity, dźwięczny, czysty, gibki, naginający się łatwo do wszelkich intencyj artysty. Głos — jest to rzecz zrozumiała dla wszystkich. Z chwilą, kiedy śpiewak otwiera gardło i wydobywa kilka nut, słuchacz może już powziąć opinję o głosie, jeżeli jest on naprawdę wybitny.

Ale głos, nawet najpiękniejszy, to jeszcze nic, jeżeli chodzi o bel canto. W głosie tym musi w każdym momencie śpiewu przejawiać się instynkt artystyczny. Mówi się po włosku „bel canto" ale jeżeli się chce pochwalić śpiewaka, nie mówi się canta bello, lecz *canta bene*. Aby dobrze śpiewać, trzeba umieć władać głosem tak, jak kapelmistrz panuje nad orkiestrą, albo malarz nad swą paletą. Trzeba być w stanie wydobyć wszystkie odcienie orkiestry: i jedwabistą kantylenę skrzypiec, i namiętny ton wiolonczeli, i groźne dźwięki waltorni czy puzonu; trzeba barwić śpiew wszystkiemi farbami palety dźwiękowej; istnieją w śpiewie nietylko dźwięki białe, ale i żółte, różowe, czarne, niebieskie, czerwone...

Szeroka skala efektów technicznych daje śpiewakowi możność wyrażania śpiewem swych emocyj odtwórczych. Artysta wznosi się na naj-



„BEETHOVEN" Wł. Skoczylas pinx

wyższy poziom sztuki, otrząsa się z wszelkiego fałszywego patosu czy banalnej stereotypowości, tworzy żywe postacie, żyjąc pełnem życiem na scenie — słowem uosabia prawdę sceniczną.

Jakże są w błędzie ci wszyscy, którzy myślą, że w stylu „bel canto" głos jest czynnikiem samowystarczalnym! Najpiękniejszy śpiew na ustach najzręczniejszego technika wokalistyki częstokroć mniejsze wywiera wrażenie, niż mniej nawet piękny i mniej doskonały głos, który wyraża szczere i mocne emocje artystyczne.

Nie miałem nigdy nauczycieli i nigdy ich nie uznawałem, ale kilka razy spotkałem w życiu wielkich artystów, mistrzów śpiewu, którym, choć nie byli mymi mentorami, zawdzięczam niejedno. Miałem dwadzieścia lat i dopiero rozpoczynałem karjerę artystyczną, kiedy zetknąłem się z wielkim śpiewakiem francuskim Wiktorem Mauret. Był on przyjacielem i współpracownikiem wielkiego Verdiego; nietylko kreował partje barytonowe we wszystkich nowych operach mistrza, ale i reżyserował je, a w ten sposób nazawsze zapisał się w dziejach teatru włoskiego. Mauret był już stary, kiedy wypadło mu kreować Karola V w „Ernanim". Premjera odbyła się w Rzymie; opera była świetnie wyreżyserowana przez Maureta, ale głos jego nie brzmiał już tak, jak kiedyś, przed laty. Bezlitosna publiczność reagowała ze zwykłą w takich wypadkach brutalnością. Verdi, który bawił w Kremonie i był nieobecny na drugiem przedstawieniu „Ernaniego", a natychmiast po przedw udziale Mauret'owi. Przyjechał natychmiast incognito do Rzymu i był obecny na drugiem przedstawieniu „Ernamego", a natychmiast po przedstawieniu wrócił do Kremony. Nazajutrz Mistrz pisał do Maureta: „Byłem poinformowany, że głos Ci nie dopisał na premjerze. Ale wolę Ciebie od innych, świetniejszych śpiewaków. Jestem wzruszony. Co mnie obchodzi, że głos Twój brzmi mniej olśniewająco, niż głos innych artystów! Jestem wzruszony pięknem Twojego śpiewu, w którym umiałeś oddać to wszystko, co ja pragnąłem wyrazić".

Zapamiętajcie te słowa: oto wielki mistrz stwierdził, że śpiew może być piękny niezależnie od piękna głosu!

* * *

A więc: śpiewać nie znaczy tylko śpiewać. Śpiewać znaczy jeszcze: odczuwać i wyrażać. Należy wgłębić się całem swem jestestwem w treść tego, co się śpiewa, należy przenieść się w inny świat, zapomnieć o sobie, o swem otoczeniu. Te słowa nie są frazesem retorycznym; należy je rozumieć dosłownie. Artysta chce opanować rolę. Uczy się wytrwale i pilnie swej partji, słucha wskazówek reżysera, odbywa próby, wyrusza na scenę, śpiewa, gra, niekiedy zdobywa powodzenie. Co to jest? Sztuka, ta wielka, przez wielkie S? Nie, to jest tylko szablon...

Kiedy Mauret otrzymał z rąk Verdiego partycję opery „Otello" z poleceniem wystawienia jej po raz pierwszy i wzięcia w niej udziału w roli Jagona, opuścił Medjolan i wyjechał ze starym sługą na wieś. Zabrał ze sobą dzieła Szekspira i partycję „Otella" — nic więcej. Pracował przez trzy miesiące. W toku swej pracy tak zrósł się z rolą Jagona, że się zmienił nie do poznania. Na twarzy jego zastygł wyraz utajonej nienawiści, głos brzmiał surowo, ostro, mówił mało, patrzał spojrzeniem okrutnem i ciężkiem. Po sześciu tygodniach artysta pozostał sam: sługa, który długie lata żył w najlepszej zgodzie z Mauretem, nie mógł znieść towarzystwa Maureta - Jagona. Osierocony artysta sprowadził do siebie syna, ale i ten niebawem uciekł...

Niejeden czytelnik uśmiechnie się może w tem miejscu. Ale ja, wspominając tego wielkiego, szczerego artystę, nie mam najmniejszej ochoty do śmiechu. Rozumiem go. Od ósmego roku żyję najczęściej nie życiem rzeczywistem, ale życiem moich postaci scenicznych. Małem dzieckiem umiałem już duszą moją przenosić się w krainę wyobraźni. Pracowałem w pocie czoła na kawałek chleba. Przez dzień cały kułem żelazo, oddychałem atmosferą ciężkiego wyzysku i pospolitej szarej prozy. Ale wieczorem czytałem, czytałem bez końca. Nie oczyma, nawet nie głową, ale całą duszą i całem sercem. Już wówczas byłem chyba artystą, bo żyłem i cierpiałem razem z bohaterami moich ukochanych książek.

A mój pierwszy sukces artystyczny? Było to nieco później. Pracowałem już na wsi. Praca była lżejsza, i więcej czasu można było poświęcać lekturze. Poznałem „Hamleta". Czytałem go, wczytywałem się z jakiemś namiętnem zachwyceniem w to arcydzieło. Czy trzeba dodawać, że już nie byłem Titta Ruffo, ubogim, spracowanym chłopakiem, zwyczajnym wyrobnikiem, ale królewskim synem , Hamletem, noszącym na swem czole stygmat wielkości i cierpienia. I oto, kiedy pewnego dnia o zachodzie słońca, gdzieś na odludziu powtarzałem z pamięci poraz niewiedzieć który tragiczny a tak wielki zarazem monolog Hamleta, zbliżyła się do mnie młodziutka dziewczyna. Słyszała cały monolog. Uwierzyła mi. Nie byłem już dla niej towarzyszem pracy, równie ubogim jak ona, chłopcem, do którego mówi się ty, z którym można się bawić i dokazywać. Stałem się — królewiczem! Nie widziała moich łachmanów, nie zwracała już uwagi na moje tłomaczenia i prośby. Zawsze już traktowała mnie jak istotę wyższą, potężną i wielką...

A więc pierwszym warunkiem kreacji scenicznej jest zgłębienie odtwarzanej postaci. Artysta wciela się cały bez reszty w obcą powłokę. Dopiero po tej inkarnacji może on myśleć o opracowaniu swej partji. Dopiero wówczas znaleźć może wszystkie akcenty, barwy, efekty dynamiczne w tekście muzycznym i słownym. W miarę, jak dojrzewa arty-

sta, coraz jaśniej uświadamia sobie doniosłość tej pracy, coraz szerszą skalę akcentów umie wydobyć ze swej partji. Istnieją dwa typy śpiewaków. Jedni mają głos, który nazwałbym — v o c e v o c a l e. U nich wszystkie akcenty i odcienie wyrastają z samego głosu i z linji melodycznej. Genjalnym przykładem tego typu może być niezapomniany Caruso. Inni znów śpiewacy wyciągają odcienie wokalne ze słowa, z jego sensu dramatycznego i z jego cech czysto fonetycznych. Ich głos nazwałbym—v o c e v e r b a l e. Mistrzem tego typu jest Szalapin, który jest dla mnie niedoścignionym wzorem śpiewaczym.

* * *

A więc artyzm dojrzewa stopniowo, w miarę rozwoju indywidualności artysty. Ale rozwój ten iść musi drogą naturalną. Nie należy go krępować, ale niewolno go — przyśpieszać. I oto przestrzec muszę młodych śpiewaków: strzeżcie się przed profesorami! Brońcie się jak najenergiczniej przed wszelkiemi zakusami różnych dobroczyńców, chcących opanować wasz głos, waszą sztukę i waszą indywidualność!

Proszę mnie dobrze zrozumieć. Mówię o talentach wybitnych, o adeptach śpiewu, posiadających własną indywidualność. O śpiewakach miernych nie mówię — kogo mogą oni obchodzić? Otóż twierdzę na podstawie własnego doświadczenia i na podstawie mych dość już obfitych spostrzeżeń, że artyście wybitnemu tylko szkodzić może systematyczna praca z jednym profesorem, a im wybitniejszym artystą jest ten profesor, tem niebezpieczniejszy staje się dla ucznia.

Miałem dwadzieścia lat, kiedy rozpoczynałem karjerę. Śpiewałem szereg lat ze znacznem powodzeniem,ale jeszcze nie zdołałem trafić na jakąś szerszą arenę artystyczną, kiedy przypadek skierował na mnie uwagę wspomnianego już wielkiego Mauret'a. Znakomity śpiewak zcicha, niemal pokryjomu obserwował mnie; jak się później dowiedziałem, tak zainteresował się moim głosem, że był w stanie po kilkanaście razy słuchać mnie w tej samej operze i znał cały mój repertuar. Pracowałem wówczas nad nową partją. Miałem kreować postać Enocha Ardena, bohatera znanego poematu Tennisona, poematu, przerobionego na operę przez kompozytora Coronaro. Ów Coronaro właśnie przyprowadził pewnego dnia do mego skromnego mieszkanka Maureta. Sędziwy mistrz zwrócił się do mnie z nieoczekiwaną propozycją. Kazał mi zerwać wszystkie kontrakty, przerwać występy, jechać z nim na rok jeden na studja; po tych studjach gwarantował mi Mauret sławę międzynarodową i kolosalne zarobki. Zawahałem się: nie stąpałem wówczas po różach, na swej opiece miałem rodzinę, pieniądze były bardzo potrzebne... A jednak nie umiałem już wówczas kłaść głowę w obrożę. Powiedzia-

łem do Maureta: „Wielki mistrzu, wybacz butnemu młokosowi, ale wolę być tylko Titta Ruffo we własnej osobie, niż naśladowcą wielkiego Maureta!"

Czy należy dodawać, że dziś pochwalam decyzję tego butnego młokosa? Miał postokroć rację, że uciekł od owej niebezpiecznej pokusy łatwego naśladownictwa. Pytają się mnie dziś moi przyjaciele: dlaczego nie śpiewam „Borysa". Mógłbym i tu odpowiedzieć tak, jak przed trzydziestu laty odpowiedział dwudziestoletni Titta Ruffo: „Nie chcę być naśladowcą wielkiego Szalapina!" Bo „Borysa" nie można kreować inaczej, nie można oderwać od postaci, stworzonej przez wielkiego artystę rosyjskiego.

Nie miałem nigdy profesorów. Nie wierzę, aby mogli oni w czemkolwiek mi dopomóc w czasie, kiedy pracowałem z uporem i entuzjazmem nad głosem i nad grą sceniczną. Istnieje tyle odrębnych organów, ilu jest śpiewaków, tyle stylów i sposobów gry, ilu jest artystów. Czy można sądzić, że prawdziwie wielką indywidualność można zaspokoić uniwersalnemi wskazówkami, dotyczącemi strony wokalnej i scenicznej? Czy można zalecać artyście, aby zdał się na łaskę i niełaskę mentora, naśladował jego styl, przejmował jego metody i zamiast czynnego rozwoju swego talentu stawał się biernym objektem eksperymentów pedagogicznych?

Prawdziwy artysta ma w sobie coś z bayronowskiego Don Juana. Don Juan po kilku dniach, spędzonych z ukochaną kobietą, zaczyna nudzić się w jej towarzystwie i opuszcza ją, ratując swoją zagrożoną wolność. Prawdziwy artysta po kilku lekcjach zaczyna się dusić pod szkolną ferułą profesora. Pozna go nawylot prędzej, aniżeli tamten zdąży wybadać i odgadnąć jego indywidualność. Opuszcza swego maestro i dąży dalej ku swym własnym ideałom.

Titta Ruffo

PAMIĘCI WIELKIEGO MISTRZA

ANTONI Rubinstein! Mistrz! Mój mistrz ukochany, który swych wzniosłych czynów dokonał ze wzruszającą prostotą, a jednak zdołał niemi wzbudzić entuzjazm i uwielbienie. Jeżeli prostota jest cnotą — a co do tego nie może chyba być wątpliwości — to Rubinstein był tej cnoty najprzykładniejszym rzecznikiem.

„Grajcie tak, jak wskazane jest w nutach" — zwykł mówić do swych uczniów: „jeżeli możecie dodać coś swego własnego do wykonywanej

muzyki, to ważcie się na to dopiero wówczas, kiedy spełnicie bez reszty to wszystko, czego żądał od was kompozytor w swych wskazówkach, podanych w nutach. A więc myślcie nie o forte, sforzando, piano, diminuendo, crescendo i t. p., lecz przedewszystkiem o ścisłej wartości znaków nutowych i tych wszystkich linij graficznych, jakie przywodzą zawsze na myśl bratnie odłamy sztuki, rzeźbę i malarstwo".

Jakże prostą wydaje się ta nauka! Ale życia całego trzeba, aby ją zrozumieć i aby tę zasadę przekształcić w coś, co ma w sobie napięcie dynamiczne i kinetyczną energję, coś, co żyje, stanowi czyn muzyczny



ANTONI RUBINSTEIN
(z obrazu I. Riepina)

i ma w sobie siłę przekonania wewnętrznego. Dopiero w dziesięć lat po rozstaniu się z Rubinsteinem oceniłem zasadę jego artyzmu i z całą dokładnością zrozumiałem, w jakim kierunku szła jego nauka. Wspominam o tem z rozmysłem: chodzi mi o to, aby słowa moje pomogły innym, szczególniej zaś wszystkim muzykom młodszej generacji, aby nieco wstrzymały zapędy ich ambicji, powstrzymały od przedwczesnego, zbyt pośpiesznego opuszczenia ławy szkolnej. Rzeczy i sprawy, które są naprawdę wartościowe i które mają trwać długo, dojrzewają przecież bardzo wolno.

Rubinstein czynił zawsze wrażenie człowieka, mającego wielkie za-

soby wolnego czasu. Miał czas nietylko na studja, ale i na wywczasy. Ludzie rozsądni nigdy się nie śpieszą: poruszają się powoli, ale z świadomością swego ruchu. Każdy ruch ma u nich sens i znaczenie; każdy ma właściwy kierunek. Ta fizyczno-mechaniczna zasada może być z całą słusznością zastosowana do instrumentów muzycznych i nawet do głosu; tylko przy dokładnem zrozumieniu i wyczuciu tej zasady uczniowie mogą się przekształcić w mistrzów.

Genjusz jest darem, dostępnym dla niewielu. Większość z nas zadowolnić się musi inteligencją i sprytem. Rubinstein był przecież g e n j u s z e m. Wszystko, co czynił, było owocem instynktu, który jest najpewniejszem źródłem natchnienia, albowiem ma ukryte pierwiastki żywotności.

Ilu Rubinsteinów rodzić się może w ciągu stulecia? W ostatniem był tylko jeden — Antoni. Ci wszyscy, którym przypadło w udziale obcowanie z nim osobiste i artystyczne, nie zapomną nigdy tego wielkiego mistrza wyrazu muzycznego. Niech sława opromienia zawsze jego imię, a wieczne ukojenie niech gości w jego duszy.

Józef Hofmann [1])

O PAMIĘTNIKU MONIUSZKI

PAMIĘTNIKIEM do nauki harmonji nazwał Moniuszko swój podręcznik, wydany w Warszawie u F. Hoesicka w roku 1871. Niezwykły ten tytuł, brzmieniem swojem wywołujący nastrój uczuciowy bardzo odległy od wszelkich podręczników i wszelkiego nauczania, wyjaśnia się po przeczytaniu przedmowy. Pisze w niej Moniuszko na zakończenie, że książka służyć ma uczącym się harmonji „do zatrzymania w p a m i ę c i ustnego wykładu", i dlatego „została nazwana P a m i ę t n i k i e m". Zastosowanie wyrazu „pamiętnik" w znaczeniu zupełnie nieużywanem i wymagającem istotnie objaśnienia, którem Moniuszko je zaopatrzył, okazuje się jednak w tym wypadku niezwykle trafne. Świadczy bowiem o tem, że Moniuszko doskonale zdawał sobie sprawę z charakteru swojej książki. Treściwość i zwięzłość jej sprawiają, że mogła ona przedewszystkiem, i niemal wyłącznie może, służyć uczniom Moniuszki do utrwalenia w pamięci jego wykładów. Ten sam pogląd wyraża Henryk

1) Sławny pianista, obecnie dyrektor największej uczelni muzycznej w Stanach Zjednoczonych — Curtis Institute w Filadelfji, był, jak wiadomo, jednym z najbardziej ulubionych uczniów wielkiego muzyka rosyjskiego.

Opieński (Stanisław Moniuszko, str. 419), cytując współczesną „Pamiętnikowi" ocenę Jana Kleczyńskiego [1]). Dzisiaj, podręcznik do nauki harmonji Moniuszki jest już w całości prawie dokumentem historycznym. Niemniej godzi się „Pamiętnik" ten przypomnieć pamięci, zwłaszcza w chwili obecnej, gdy zainteresowanie się twórczością wielkiego pieśniarza i twórcy opery narodowej zda się szersze zataczać kręgi. Przyczynią się do tego z pewnością starania „Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej" w Warszawie, które rozpoczęło publikację antologji pieśni Moniuszki [2]), dobywając z zapomnienia tak piękną, a niesłusznie zapomnianą lirykę i humor swoisty „Śpiewników Domowych".

„Pamiętnik do nauki harmonji" pozwala nam zbliżyć się do Moniuszki od strony jego zainteresowań teoretycznych i dydaktycznych. Naogół niewiele o nich wiadomo. O przedmiocie i zakresie ich dowiadujemy się głównie z korespondencji Moniuszki z Józefem Sikorskim, wybitnym krytykiem muzycznym, autorem „Doręcznika muzycznego" i redaktorem „Ruchu Muzycznego". W licznych i obszernych wyjątkach korespondencję tę opublikował Opieński we wspomnianej już monografji. O podręczniku oryginalnym do nauki harmonji myślał Moniuszko już w roku 1857, o czem — według Opieńskiego (str. 418) — świadczy list do Sikorskiego. Pisze w nim Moniuszko: „Czybyś nie potrzebował treściwego wykładu praktycznej harmonji mego wynalazku? Skupiłem się w XII lekcjach... Moja metoda nie jest żadną kompilacją. Wyszukałem ją z potrzeby uczenia... Naturalnie, że kontrapunktu ani ruszę, kończąc rzecz na akordzie nony".

Jak przytoczone na wstępie wyjątki z przedmowy do „Pamiętnika" określają dość wyraźnie przeznaczenie podręcznika, tak list powyższy wraz z innym ustępem przedmowy, w którym Moniuszko zaznacza, że wykład jego zawiera „kilka szczegółów nowych... które może kiedyś przejdą, z a s ł u ż ą, a ż e b y p r z e s z ł y w stałe prawidła" — świadczy wymownie, że Moniuszko i do oryginalności swej metody, i do wartości swych teoretycznych poglądów niemałą musiał przywiązywać wagę. Wspomina o tem również Opieński (str. 419), odwołując się na zdanie jednego z pierwszych biografów Moniuszki, Aleksandra Walickiego. To też warto zwrócić nieco bliższą uwagę na ten „Pamiętnik", skoro autor

[1]) Mimo tych opinij i przypuszczeń, z „Pamiętnika" Moniuszki uczono się zapewne dość długo. Gdzie i kiedy jeszcze był w użyciu, wymagałoby to osobnego zbadania. Egzemplarz „Pamiętnika", będący w mojem posiadaniu (oczywiście — nabyty antykwarycznie), opatrzony jest dopiskami i poprawkami ołówkowemi, pełno w nim zwyczajowych znaków uczniowskich, przypominających „dokąd zadane", a przy jednem z ćwiczeń zapisana jest data „4/4.81", czyli 10 lat po wydaniu książki.

[2]) Stanisław Moniuszko: Pieśni wybrane. Zeszyt I—II.

jego, znany z przesadnej niemal skromności, nie wahał się tak wyraźnie wartości swej książki podkreślić.

„Pamiętnik" obejmuje 16 rozdziałów; w 14-tu zawarty jest sam wykład harmonji, 15-ty podaje „Modulacje od C major do wszystkich tonik, bez akordu septymowo zmniejszonego", 16-ty—ćwiczenia (100 przykładów basu cyfrowanego do realizacji). Po dwu rozdziałach wstępnych (1. Melodja, 2. Harmonja) następuje omówienie zagadnień szczegółowych w rozdziałach, zatytułowanych: Interwalle — Akordy — Łączenie akordów doskonałych — Akordy pierwotne i pochodne — Akord septymowo - dominantowy — Akordy pochodne od septymowo - dominantowego — Akordy septymowo - prowadzące i septymowo - zmniejszone — Akord nonowo - septymowy — Przygody harmonijne — Kadencje — Harmonja rozległa — Modulacje. Wykład ujęty jest w formę katechizmową, to jest pytań i odpowiedzi; jest ich ogółem 145.

Przytoczony „przegląd treści" wykazuje, że Moniuszko, mimo wydania podręcznika w 14 lat po zgłoszeniu swego zamiaru Sikorskiemu, planu swej książki w zasadzie nie zmienił. Wprawdzie zamiast zapowiedzianych 12 lekcyj widzimy ich 16, lecz w rzeczywistości nauka harmonji zawarta jest w 12 rozdziałach, gdyż dwa pierwsze noszą charakter uwag wstępnych, a dwa ostatnie zawierają — jak wspomniałam — przykłady modulacyj i ćwiczenia. Także i w zakresie treści, nietylko formalnie, pozostał Moniuszko przy swym pierwotnym zamiarze; istotnie dochodzi tylko do akordu nonowego a kontrapunktu wcale nie porusza. Podobnie jak wcześniejsze podręczniki polskie do nauki harmonji (np. Kurpińskiego, Freyera — por. Reiss J., Harmonja, str. 276), także i „Pamiętnik" opiera się na metodzie basu cyfrowanego. Zasady jego tłumaczy Moniuszko bardzo zwięźle (w przypisie do pytania 56), nazywając go „stenografją" nauki harmonji.

Wstępne uwagi o melodji, właściwie do nauki harmonji nie należące, wyjaśniają się jako niezbędne wobec zapatrywania Moniuszki na istotę harmonji. Uważa ją bowiem za „połączenie kilku melodyj" (pytanie 11) i twierdzi, że wszelkie współbrzmienia harmoniczne powstają tylko „z poruszeń pojedyńczych czynników" (t. j. głosów), które „w zetknięciu się z sobą, grupują się w akordy" (pytanie 16). Konieczną zatem było rzeczą podanie uczniowi chociażby najogólniejszych wskazówek co do następstwa interwałów w melodji. To uważanie melodji za twórczynię harmonji ma w podręczniku Moniuszki dalsze konsekwencje. Melodyczną swobodą głosów tłumaczy on wszelkie interwały „podwyższone" i „zniżone" w akordach, a w dalszym ciągu i genezę wszystkich akordów „przygodnych". Mianem tem opatruje Moniuszko akordy septymowe, powstające skutkiem opóźnienia, nut przejściowych, zamiennych i t. d.,

zwanych przez niego „przygodami harmonijnemi". Jakkolwiek ten ostatni termin brzmiałby już dzisiaj nieco dziwacznie, a raczej — komicznie, to jednak nazwę „akordów przygodnych" należałoby we współczesnej terminologji zatrzymać. Zdaniem mojem, jest ona właściwsza, bo ściślej odpowiadająca istocie rzeczy, niż wprowadzany tu i ówdzie termin: „akordy przypadkowe". Ten przymiotnik bowiem jest dwuznaczny i swem drugiem znaczeniem dyskwalifikuje zarówno jakość wypracowania harmonicznego, jak i wartość analizowanych kompozycyj.

Jak zwrócił już na to uwagę Opieński (St. Moniuszko, str. 419), podręcznik Moniuszki zaleca pewne „śmiałości w prowadzeniu septymy i nony", różniące się od powszechnie wówczas obowiązujących zasad rozwiązywania dysonansów. W związku z akordem nonowym warto zaznaczyć i to, że Moniuszko nie uznawał „pochodnych", t. j. według dzisiejszej terminologji — przewrotów tego akordu. Jako uzasadnienie swego zapatrywania podaje złożenia akordu nonowego z dwu akordów septymowych, z których każdy „ma sobie właściwe pochodne, te więc jednoczesnych przekształceń się (dających akordy pochodne) odbywać nie mogą". W przypisie do pytania 112 podaje nawet krytyce poglądy Catel'a [1]) i innych teoretyków, którzy „usiłują dowodzić istnienie pochodnych akordu nonowo-septymowego"; widocznie do tego swego zapatrywania przywiązywał Moniuszko dość wielką wagę. Jak wiadomo, w naszej tradycji nauczania harmonji pogląd Moniuszki się nie utrzymał, gdyż późniejsze podręczniki mówią o przewrotach akordu nonowego, i to nietylko podręczniki dawniejsze, jak np. Noskowskiego (1904), lecz i najnowsze, np. Reissa (1923). Dyskusja na ten temat byłaby zresztą raczej dyskusją o terminy, niż o istotę rzeczy.

Z innych „nowości", wprowadzonych przez Moniuszkę, warto wspomnieć zastosowanie wyrazu „tonika" (pytanie 42) na oznaczenie „głównego tonu" kompozycji i akordu na tym tonie zbudowanego. Skłoniła go do tego wieloznaczność wyrazu „ton". Niezawsze jednak ta inowacja okazuje się szczęśliwą; tu i ówdzie należałoby zastąpić wyraz „tonika" przez „tonacja". Podobnie wprowadza Moniuszko wyrazy: dominanta, subdominanta, medjanta i submedjanta — na określenie odpowiednich stopni gamy i ich akordów. Akord dominanty uważa Moniuszko za najważniejszy (który „bez pomocy innych tonikę określa") a pochodzenie nazwy wyjaśnia słowami: „Bez tego akordu tonika istnieć nie może, on ją określa, on nią włada, i z tego powodu nazywa się dominantą". Dlaczego jednak na pytanie bezpośrednio przedtem umieszczone daje Moniuszko odpowiedź, że do określenia toniki „potrzebne są cztery akordy

[1]) Catel Charles Simon (1773 — 1830), kompozytor, dyrygent i nauczyciel harmonji w konserwatorjum paryskiem; w r. 1802 wydał „Traité d'harmonie".

ściśle złączone z akordem wyrażającym tonikę", to jest: dominanta, subdominanta, medjanta i submedjanta — to oczywiście jest dość trudne do wytłumaczenia. (Wspomina o tem również Opieński, str. 419).

Jak przypuszczać można, Moniuszko stawiał uczniom swoim wysokie wymagania, dając im równocześnie znaczną swobodę. Wskazują na to choćby ćwiczenia (rozdział ostatni). Melodje basu cyfrowanego nie przepisują żadnego podziału metrycznego, a nie jest to wcale rzeczą łatwą, zwłaszcza w początkach nauki, znalezienie dla danej melodji taktu właściwego, któryby ze strukturą melodji i z akcentem, wynikającemi ze stosunków harmonicznych, nie był sprzeczny.



Nie jest tu moim zamiarem wyczerpujące, porównawcze zbadanie „Pamiętnika" Moniuszki i wyznaczenie mu właściwego miejsca w naszej oryginalnej literaturze teoretycznej. Studjum takie nie dałoby się zamknąć w ramach artykułu. Pragnę tylko książkę tę przypomnieć, bo — jak dotąd — nie znalazła ona należytej oceny nawet w obszernych monografjach, Moniuszce poświęconych. A chociaż jako „system" nie mógłby „Pamiętnik" dzisiaj spełnić już swego zadania, to jednak posiada on wartości, które i obecnie jeszcze z powodzeniem możnaby wyzyskać. Taką nieprzemijającą wartość przedstawia rozdział XV, w którym zawarte są przykłady modulacji od C-dur do wszystkich tonacyj dur i moll, „bez akordu septymowo zmniejszonego". Każda z tych modulacyj — to samodzielna, odrębna, minjaturowa kompozycja. Niezrównane ich bogactwo melodyczne i rytmiczne jakże dalekie jest od suchych, nudnych szablonowych przykładów, które na wzór się daje uczniom nawet w nowoczesnych podręcznikach!

Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian



Od lat kilku prowadzona już jest akcja pod hasłem „Szopen na Wawel", rozpoczęta na łamach „Muzyki" w r. 1926. Pismo nasze przez czas ten wypowiadało się już wielokrotnie za koniecznością zrealizowania pięknej inicjatywy. Rzecznikiem jej na gruncie francuskim jest zasłużony prezes paryskiego „Towarzystwa im. Szopena", znany pisarz i szopenolog, p. Edouard Ganche, który już zdążył przygotować opinję francuską do uroczystego aktu wydania Narodowi Polskiemu zwłok naszego Wieszcza. Przeszkody natury prawnej również zostały usunięte. W ten sposób nic już dziś nie stoi na przeszkodzie do zrealizowania wzniosłej i aktualnej inicjatywy: zwłoki Szopena mogą każdego dnia wrócić do Polski!...

A jednak mija dzień za dniem, a wciąż jeszcze nie zapada decyzja, której wyczekiwać musi z niecierpliwością całe społeczeństwo polskie. Kryptę wawelską otworzyć może tylko wola Narodu, która będzie miała wagę i znaczenie symboliczne pomazania bożego Królów, spoczywających w Katedrze Wawelskiej — oto stanowisko Gospodarza Katedry, Metropolity Księcia Sapiehy. Wolę narodu wyraża Pan Prezydent i Rząd Rzeczypospolitej. Tu musi zatem zwrócić się uwaga społeczeństwa, napięta już kilkuletniem wyczekiwaniem, spragniona stanowczej decyzji.

Miarę tego napięcia dają coraz liczniejsze, coraz niecierpliwsze głosy w prasie polskiej. Niepodobieństwem byłoby przytoczyć na tem miejscu nawet spis pism i dzienników, które zajmowały się już tą sprawą. We wszystkich głosach prasy wyczuć można żywe zainteresowanie projektem. Niektóre pisma od rozważań natury ogólnej przechodzą do problemów organizacyjnych, wskazując drogę do zebrania funduszów, niezbędnych dla zrealizowania projektu. Pisma amerykańskie doradzają obłożenie specjalną daniną wszystkich związków śpiewaczych. Niektóre pisma prowincjonalne w Polsce, zajęte tą kwestją, również doradzają rozwiązać tę sprawę zapomocą zbiórki. Tak „Słowo" pisze w konkluzji art. „O zwłoki Szopena":

„Fundusze? — Centralny Komitet sprowadzenia zwłok Szopena do kraju wydrukuje w tysiącach egzemplarzy rzewną kantatę Elsnera (skomponowaną na pożegnanie Szopena w r. 1830 — P. R.), którą wszystkie chóry, zogniskowane w Zjednoczeniu Polskich Związków Śpiewaczych na całym obszarze Polski, po zakupieniu nut w Centralnym Komitecie, odśpiewają na koncertach, z których dochód przeznaczony będzie na fundusz sprowadzenia zwłok Szopena do kraju".

Pisaliśmy obszernie w poprzednim numerze o manifestacji młodzieży krakowskiej, która urządziła akademję pod hasłem „Szopen na Wawel" i o echu tej imprezy w prasie polskiej. Pod tem samem hasłem odbywały się już w ubiegłym sezonie koncerty, z których dochód przeznaczony był na koszty sprowadzenia zwłok Szopena. Na ten sam cel wreszcie złożono w redakcji „Muzyki" pewną sumę, która będzie mogła zapoczątkować zbiórkę narodową w razie ostatecznego zdecydowania sprawy.

Czas więc najwyższy od rozważań i teorji przejść do czynu. Słusznie pisze stołeczny dziennik „ABC" w konkluzji swego obszernego artykułu p. t. „Zwłoki nieśmiertelnego Twórcy muszą spocząć w ziemi ojczystej": „Czas nareszcie zerwać z bezczynnością! Niechaj wypowiedzą się w tej sprawie Rząd, Sejm, instytucje i stowarzyszenia muzyczne! Niechaj cały Naród zjednoczy się w kornym hołdzie dla Tego, który w muzyce swej najwspanialej istotę i piękno polskości zgłębił i wyjawił".

Niezdecydowane stanowisko Polski w sprawie, która jest już szeroko omawiana w prasie zagranicznej, wywierać musi wrażenie niekorzystne. Przed dwoma laty poczytny dziennik paryski „Journal" ogłosił obszerny artykuł p. Coudroyer, uzasadniający inicjatywę złożenia prochów Szopena na Wawelu. Zamieszczając ten artykuł. zwróciła się redakcja do naszej ambasady po informacje i otrzymała odpowiedź, iż „opinja polska żywo tą sprawą się zainteresowała, dotychczas jednak nie podjęto oficjalnych kroków w celu zrealizowania projektu". W tem brzmieniu podana została informacja naszej placówki dyplomatycznej w Paryżu w końcu r. 1928. Minęło dwa lata. Ostatnio sprawą przewiezienia zwłok Szopena zainteresowała się „Comoedia", która zamieściła artykuł p. t. „La dépouille de Chopin sera-t-elle transportée au Wawel de Cracovie?" Redakcja „Comoedii" również zwróciła się do polskich czynników miarodajnych po wyjaśnienia i po otrzymaniu informacyj ze źródła upoważnionego znów ogłosiła na łamach pisma, że „rząd polski nie zajął dotąd stanowiska w tej sprawie..."

Dnia 2 listopada minie sto lat od odjazdu Szopena z ziemi polskiej. Dzień ten stanowi datę historyczną. Należy. zdaniem naszem, skupić wszystkie wysiłki, aby w tym dniu zwłoki wielkiego Mistrza spoczęły w ziemi polskiej. Ale trzeba już dziś przystąpić do pracy organizacyjnej, jeśli powrót Szopena do Polski odbyć się ma w sposób, odpowiadający doniosłości tego aktu. Nadszedł zatem czas, kiedy zwłoka staje się niedopuszczalną. Szkoda dziś już każdego tygodnia, niemal każdego dnia. Opóźnienie odbić się może fatalnie na przebiegu całej sprawy. Czynniki miarodajne zatem, w zrozumieniu doniosłości sprawy przejęcia od Francji drogich sercom polskim Zwłok, przyśpieszyć powinny swą decyzję, która umożliwi przystąpienie do realnej pracy nad realizacją pięknej inicjatywy.

* * *

O różnych sprawach słyszy się u nas rzeczy nielogiczne, dziwaczne, ale niema chyba poza dziedziną muzyczną żadnej innej dziedziny, któraby do tego stopnia zachwaszczona była dziwnemi, nieuzasadnionemi, bezpodstawnemi przesądami, a jednocześnie zawierała tak jaskrawe, tak paradoksalne sprzeczności.

O genjuszu muzycznym narodu polskiego ustaliła się już oddawna we wszystkich krajach cywilizowanych wysoka, ze wszech miar pochlebna dla nas opinja. Że naród, który posiada przebogatą, odrębną w stylu, własną w wyrazie muzykę ludową, który wydał długi szereg świetnych kompozytorów i szczycić się może wiekopomnym genjuszem Szopena, jest narodem muzykalnym — nie powinno przecież ulegać wątpliwości. A jednak coraz częściej słyszy się u nas gorzkie oskarżenia, kierowane pod adresem społeczeństwa polskiego, które bardzo często zdradza zupełną niemal obojętność dla rodzimej sztuki muzycznej. Na poparcie zarzutów takich wysuwany jest najczęściej stosunek społeczeństwa polskiego do widowisk operowych i koncertów, stosunek, który stał się powodem ciężkiego, chronicznego przesilenia wszystkich czołowych instytucyj operowych i koncertowych. Publiczność zwabić może dziś albo wielkie nazwisko wirtuoza czy śpiewaka, albo reklama. Audycje normalne, oparte li tylko na wartości artystycznej dzieła i jego wykonania, najczęściej ściągają nie-

liczną tylko garstkę słuchaczów. Dzieje się to zarówno w miastach prowincjonalnych, jak i w stolicy. Warszawska Opera i Filharmonja przeważnie zieją pustkami; na sali spotkać można tylko garstkę starych, wypróbowanych miłośników, gdzieniegdzie tylko widzi się nowe twarze... Dlaczego? Nie dałoby się, niestety, odpowiedzieć na to pytanie w sposób zwięzły i stanowczy. Trzebaby wejrzeć głęboko we współczesne stosunki życia artystycznego, w nową psychikę społeczeństwa powojennego, w plan akcji naszych instytucyj muzycznych...

O tych właśnie skomplikowanych i niewesołych kwestjach myślałem, idąc na jubileusz znanego dyrygenta muzyki wojskowej, Aleksandra Sielskiego. Koncerty jego odbywają się w olbrzymiej sali kinematografu „Colosseum". Jubileusz wypełnił salę po same brzegi. Publiczność wsłuchiwała się w wykonywaną muzykę w głębokiem skupieniu. Z estrady szły na salę masywne fale dźwiękowe orkiestry dętej Sielskiego, zaprawionej w wykonywaniu wszelakich przeróbek optrowych, marszów, transkrypcyj tanecznych i t. p.

Wszystkie te specyficzne „numery" popisowe Sielskiego mogą mieć swe znaczenie dla popularyzowania muzyki w szerokich kołach społeczeństwa, i wobec tego zasługa Sielskiego, jako organizatora i dyrygenta tych popularnych koncertów, cieszących się wielkiem powodzeniem w szerokich kołach inteligencji, nie może ulegać wątpliwości. Mimo to ciśnie się pod pióro pytanie: czem się dzieje, że właśnie te koncerty muzyki dętej ściągają olbrzymie tłumy publiczności wówczas, gdy najpiękniejsze audycje świetnej orkiestry filharmonicznej, nawet popularne, nawet przystępne pod względem materjalnym, tracą swą siłę atrakcyjną? I jeszcze jedno pytanie. Czy nie jest paradoksem taki układ stosunków, przy których umuzykalnienie społeczeństwa stołecznego odbywa się na koncertach orkiestry dętej, wykonującej bądź to ubogie w treści utwory oryginalne, bądź też przeróbki z repertuaru symfonicznego, mniej lub więcej zniekształcające treść dźwiękową oryginału? Każde wielkie miasto europejskie ma koncerty muzyki dętej; w niektórych (np. Berlin, Petersburg) orkiestry dęte stoją na bardzo wysokim poziomie, — żadne jednak miasto nie zna prawdopodobnie takiego układu rzeczy, aby koncerty dęte mogły rywalizować z koncertami symfonicznemi czołowej placówki filharmonicznej, aby były jednym z głównych środków umuzykalnienia naszego społeczeństwa!

W takim układzie rzeczy tkwi paradoks, niełatwy do wytłomaczenia.

* * *

Ferruccio Busoni opowiadał kiedyś o zabawnej przygodzie, jaką miał w jednem z miast niemieckich (zdaje się — w Hamburgu) po audycji, na której wykonał koncert Beethovena. Wykonanie dzieła spotkało się z ogólnem uznaniem, ale kadencje, dodane przez Busoniego, bardzo nie spodobały się pewnemu krytykowi, który, sądząc, iż zostały one napisane przez Busoniego, zgromił je energicznie na szpaltach swej gazety. Nazajutrz Busoni zatelefonował do owego krytyka i w formie łagodnej acz stanowczej jął go przekonywać o wartościach wykonanych kadencyj. Zniecierpliwiony krytyk zapytał wreszcie: „Dobrze, ale z kim mam przyjemność rozmawiać?" — „Tu autor kadencyj — Ludwig van Beethoven!!" — brzmiała odpowiedź... Kadencje rzeczywiście pochodziły od samego autora koncertu. Można sobie wyobrazić efekt tej dowcipnej odpowiedzi!...

Podobna historja zdarzyła się przed kilkoma tygodniami w Londynie. Artur Schnabel wykonał koncert Mozarta z kadencjami, które uznane zostały przez dwóch najwybitniejszych krytyków londyńskich, pp. Erica Bloma i Ernesta Newmana, za „ohydne", „barbarzyńskie", „pozbawione stylu i sensu". Schnabel odpowiedział krót-

kim listem otwartym, w którym stwierdził, że kadencje napisał Beethoven. Incydens wywołał ogólną wesołość; nie brakło głosów potępienia dla krytyków, których rzekoma „kompromitacja“ była przez kilka tygodni jednym z najbardziej aktualnych tematów w muzycznej prasie angielskiej na obu półkulach.

Ale czy rzeczywiście incydens ten jest tak prosty, a omyłka krytyków tak bardzo godna potępienia? Warto się zastanowić nieco głębiej nad tą sprawą. Raz po raz wypada nam na koncertach wysłuchiwać najróżnorodniejsze kadencje. Zdarzają się, rzecz prosta, i w tej dziedzinie muzyki estradowej godne wyróżnienia wyjątki, ale ogólny poziom kadencyj koncertowych jest tak przerażająco niski z punktu widzenia czysto - muzycznego, że zaprawdę częstokroć trudno się rozeznać w poszczególnych kadencjach, wykonywanych przez licznych wirtuozów, przewijających się przed publicznością.

W XVIII i w pierwszych dziesięcioleciach XIX stulecia kadencja mogła mieć uzasadnienie. Kiedy orkiestra zatrzymywała się na akordzie kwart - sekstowym, wykonawca koncertu improwizował szereg pasaży, akordów i przeróżnych innych sztuczek wirtuozowskich na tematy koncertu. Praktyka ta odpowiadała improwizacyjnemu stylowi wokalnemu w operze, a pozatem znajdowała oparcie w praktyce stylu generałbasu. Beethoven w niektórych koncertach (np. w fortepianowym koncercie Es - dur) podał po raz pierwszy ścisły tekst kadencji, ale kadencje wielkiego mistrza nie cieszyły się i dotąd nie cieszą się uznaniem wirtuozów, którzy bardzo często wprowadzają do koncertów beethovenowskich inne, „lepsze“ kadencje Moschelesa, Reineckego i innych wirtuozów. Wartości czysto muzyczne nie decydują w tym wypadku; decyduje co innego: chęć olśnienia audytorjum, wykazania biegłości palców, sprawności rąk, szybkości pasażów i t. d.

Ale pokazy tego rodzaju, odbywające się na tle czystej muzyki, ujętej w klasyczne formy architektoniczne, uznać należy za świadome gwałcenie stylu, barbarzyńskie wypaczenie intencyj autora i szkodliwą dezorjentację uwagi słuchacza. Kadencje w żywym organizmie koncertu podobne są do wyrostka robaczkowego w ciele człowieka: jakieś słabe nici wiążą go z przeszłością, ale nie dają ani racji istnienia, ani wytłumaczenia jego roli. Czemuż więc nie przystępujemy do energicznego zabiegu, któryby raz na zawsze wyplenił z obiegu estradowego puste, czcze kadencje, wypełnione tanim blichtrem popisowej techniki, nie zawierające żadnej esencji czysto - muzycznej?

W toku długiej dyskusji na tle wspomnianego wyżej incydensu padła jedna tylko zdrowa myśl, wypowiedziana w formie humorystycznej. Odpowiadając na list otwarty Schnabla, pisał Eric Blom, że rząd powinien powołać do życia nową organizację społeczną: „Ligę do zwalczania kadencyj koncertowych“. Oby też powstała jak najprędzej!

(mgl)



WARSZAWA

„BORUTA" W OPERZE MIEJSKIEJ. WYSTĘPY GOŚCINNE. NOWE KOMPOZYCJE. WYSTĘPY SOLISTÓW. KRONIKA TANECZNA.

„Teatr Wielki" wystąpił z nową premjerą: operą - baletem Witolda Maliszewskiego p. t. „Boruta". Dzieło to spotkało się z przyjęciem o tyle chłodnem, że po kilku zaledwie przedstawieniach zdjęte zostało z repertuaru. To też recenzja, ukazująca się po tym smutnym fakcie dokonanym, nie może już mieć celów informacyjnych; usprawiedliwić ją mogą dziś tylko rozważania natury ogólnej, związane z treścią dzieła i z losem jego na naszej scenie.

Co do znaczenia artystycznego „Boruty" nie może być dwóch zdań. Wartość absolutna poezji i muzyki, składających się na całość widowiska, zupełnie nie odpowiada talentom Or - Ota i Maliszewskiego, którzy skądinąd zdołali już zaskarbić sobie zaufanie i uznanie społeczeństwa. Ale nietylko ta absolutna wartość zaważyła jednak na szali w tym wypadku. Dzieło utrzymałoby się być może w repertuarze, gdyby miało zdrowy sens sceniczny, który dać może szanse powodzenia nawet słabszej sztuce, znajdującej niekiedy oddźwięk w sercach słuchaczów i widzów.

Ale „Boruta" powstał z fałszywych założeń i niedostatecznie sprecyzowanych intencyj, a w związku z tem pozbawiony jest sensu estetycznego. Całe dzieło jest nieudanym kompromisem, który wydaje się skutkiem nieporozumienia. „Boruta" jest ofiarą, złożoną na ołtarzu bożka kinkietów teatralnych. Or - Ot, chcąc pozyskać względy kapryśnego bóstwa, uderzył w nutę owej kontuszowej „sarmackości", która zalatuje dziś coś niecoś operetką i już przejadła się nawet najbardziej naiwnym bywalcom teatralnym; Maliszewski, idąc w ślady poety, zatopił zupełnie swoją inwencję twórczą w oklepanych już dosyta rytmach ludowych, zatracając niemal zupełnie cechy własnej indywidualności.

Otóż pierwszą myślą, jaka powstać musiała na premjerze, była konieczność uświadomienia sobie, iż w literaturze naszej muzycznej posiadamy już zupełnie dostateczną ilość falsyfikatów polskiego stylu ludowego, tak że każda nowa próba tworzenia dzieła w t. zw. stylu narodowym powinna być przemyślana głęboko i trzeźwo, z całem napięciem krytycyzmu, zanim zacznie się wcielać w realne formy twórcze. Czas nareszcie skończyć z przesądem, że stempel polskości, umieszczany przez kompozytora na swem dziele, dać może mu zawsze sugestywną siłę przemawiania do władz duchowych słuchaczów, czas uświadomić sobie, że najzręczniej nawet podchwycone cechy zewnętrzne folkloru nie mogą dać nigdy złudzenia intuicyjnego wyczucia istoty stylu ludowego. Niepowodzenie „Boruty" niech będzie przestrogą dla kompozytorów naszych. Kompromis wytrawnych artystów, którzy świadomie zniżyli poziom swej inwencji, nie osiągnął skutku. Dlaczego? Bo w dzie-

dzinie sztuki twórczej kalkulacja nie daje ostatecznego zwycięstwa: w wyniku końcowym triumfuje zawsze szczerość przekonania i entuzjazm twórczy.

W wykonaniu „Boruty" brał udział szereg wybitnych artystów naszej opery. Roman Wraga dał postaci tytułowej całą pełnię owego zdawkowego wyrazu, jaki otrzymała ona od autorów tekstu i muzyki. Do tego tonu dostrajali się dyskretnie Maurycy Janowski, August Wiśniewski. Dyskrecji tej brakowało natomiast Oldze Olginie, która w roli Ponęty - Kusicielki uderzyła w ton nieco prowincjonalny. Zespołom przewodził Marjan Rudnicki; tym razem nie zdradzał on ani przekonania artystycznego o doniosłości swego zadania, ani dobrego przygotowania całości.

Jeżeli premjerę „Boruty" trudno byłoby zaliczyć do wydarzeń artystycznych o trwalszem znaczeniu, to o występie sławnego śpiewaka włoskiego Titta Ruffo śmiało można powiedzieć, że zatrzyma się on nadługo (jeśli nie nazawsze) w pamięci naszych miłośników muzyki. Wielki artysta, jedyny dziś na świecie pełnowartościowy spadkobierca bel-canta włoskiego, dał swą interpretację „Cyrulika Sewilskiego" wzór doskonałości artystycznej i wirtuozostwa śpiewaczego najwyższej klasy. Mimo, że talent Titta Ruffo z natury swej przeznaczony jest raczej dla sceny, zdołał on i na estradzie porwać liczne zastępy publiczności. Artysta występował dwukrotnie na estradzie (w Filharmonji i w „Colosseum") i był przedmiotem entuzjastycznych owacyj.

Występy gościnne cieszącej się powszechnem uznaniem Ady Sari („Cyrulik", „Traviata") i znanego jeszcze z czasów przedwojennych Jerzego Bakłanowa przyczyniły się w znacznym stopniu do ożywienia sezonu. Talent Ady Sari jest zbyt dobrze znany u nas, aby zachodziła potrzeba omawiać raz jeszcze jej wybitne walory artystyczne; o Bakłanowie natomiast wypadałoby być może mówić obszerniej, gdyby głos jego brzmiał dziś z dawną świeżością i swobodą i gdyby w kreacji odtwórczej, zawsze wytwornej i przemyślanej, tkwiło więcej bezpośredniego uczucia i zapału.

Z znacznem zainteresowaniem spotkały się występy kapelmistrza Tadeusza Mazurkiewicza („Madame Butterfly", „Aida" i „Lohengrin"); dyrygent ten, znany już oddawna jako muzyk wytrawny i zdolny, panuje swobodnie nad całością wykonania, frazuje artystycznie i trzyma zespoły i solistów w mocnych karbach rytmicznych.

* * *

Jeślibyśmy wzorem poprzednich numerów chcieli rozpocząć kronikę koncertową od omówienia nowych kompozycyj, granych w ostatnich tygodniach, znaleźlibyśmy się w nielada kłopocie. Dzieł polskich o większym zakroju nie wprowadzono wcale do repertuaru; możnaby wspomnieć jedynie o dwóch sonatach skrzypcowych: nowej sonacie Piotra Maszyńskiego, przedstawionej bardzo szczęśliwie przez Wacława Kocahńskiego, i o sonacie Michała Józefowicza, znanego muzyka wileńskiego, odegranej po raz pierwszy u nas przez Aleksandra Kontorowicza. O pierwszem dziele wypadnie nam mówić obszernie po wydaniu manuskryptu; narazie zaznaczyć moglibyśmy tylko, że największe wrażenie na audytorjum wywarło adagio; sonata Józefowicza utrzymana jest w stylu nieco eklektycznym, ale zaleca się dobrem rozwiązaniem formalnem, zbliżonem do wzorów romantycznych.

Bardzo wielkie zainteresowanie obudził w stolicy koncert kompozytorski sławnego mistrza rosyjskiego Aleksandra Głazunowa. Program tej interesującej audycji zawierał piątą symfonję, koncert fortepianowy, fragmenty z suit „Z średnich wieków" i „Chopiniany". Mistrz sam kierował wykonaniem swych dzieł, panując nad

wszystkiemi szczegółami partytury. Sztuka Głazunowa stoi na pograniczu tradycyi muzyki rosyjskiej, idących od Glinki, Borodina, Rimskiego-Korsakowa, i form muzyki europejskiej z epoki poromantycznej. Imponujące zrównoważenie stylu, świetne mistrzostwo w opanowaniu formy, w rozprowadzeniu barw instrumentacyjnych — oto najwybitniejsze cechy muzyki Głazunowa, który jest w dobie naszej jednym z największych mistrzów stylu symfonicznego, opartego na tradycjach klasycznych. Bardzo znaczne zainteresowanie budziła zapowiedź wykonania nowego dzieła Głazunowa — koncertu fortepianowego H-dur op. 100. Odegrała go nieznana dotąd w Polsce młoda pianistka Helena Gawryłowa, z doskonałem poczuciem formy, z lirycznym polotem i świetnem opanowaniem faktury technicznej utworu. Koncert ujęty jest w formę szeroko rozprowadzonego poematu dźwiękowego, w którym łatwo można rozpoznać klasyczne szematy poszczególnych części i wyraziste kontury tematyki. Inwencja autora zwraca się tu przeważnie ku Szopenowi i Schumannowi, nuta oryginalna ne zaznacza się z pożądaną wyrazistością.

Z dzieł innych kompozytorów najwięcej zainteresowania obudziła barwna, jaskrawa w kontrastach instrumentacyjnych suita z opery „Miłość do trzech pomarańczy" Sergjusza Prokofjewa. Muzyka suity, jak zresztą prawie zawsze u Prokofjewa, przemawia nietyle do uczucia słuchacza, ile do jego wyobraźni, ale zato pod tym względem daje bodźce niezwykle mocne. Z ostremi, sztywnemi, iście „prokofjewskiemi" rytmami trzech części suity świetnie kontrastuje fragment „Książę i Księżniczka", przesiąknięty księżycowem światłem bajki egzotycznej.

Suita Prokofjewa spotkała się z tak spontanicznem powodzeniem, że ostatnia jej część (marsz) została nawet powtórzona na żądanie publiczności. Natomiast drugi obca kompozycja, wykonana ostatnio po raz pierwszy — koncert fortepianowy Maksa Regera — spotkała się ze zdecydowanem potępieniem całej naszej opinji muzycznej. Jest to muzyka sucha, nawskroś mózgowa, pozbawiona polotu uczuciowego i, mimo przejaskrawionej dynamiki oraz nabrzmiałej kontrapunktyki, blada i pusta.

Interesująco zapowiadał się koncert oratoryjny, zorganizowany w Filharmonji przez Polską Kapelę Ludową i Wydział Nauczycielski Warszawskiego Konserwatorjum Muzycznego. W programie widniało m. inn. arcydzieło Bacha „Magnificat". Niestety, mimo najszlachetniejszych wysiłków, wykonawcom dzieła nie udało się wznieść na pożądany poziom artystyczny, i audycja przeszła bez oddźwięku u publiczności. Z innych stowarzyszeń chórowych występowały w okresie sprawozdawczym: znany zaszczytnie chór „Harfa" (dyr. W. Lachman) oraz chór Tow. Wioślarskiego „Duda". Dobre wrażenie pozostawił występ chórów bydgoskich, które pod sprężystą dyrekcją I. Winterfelda wykonały „Requiem" Verdi'ego. Oprócz tych produkcyj odbyły się, wzorem lat ubiegłych, chórowe audycje wielkoczwartkowe w Filharmonji i Colosseum.

Aby uzupełnić sprawozdanie z produkcyj zespołowych zanotować należy poważny sukces artystyczny praskiej orkiestry symfonicznej pod dyr. Otokara Kozela; koncert ten, niestety, nie spotkał się z takiem zainteresowaniem, na jakie zasługują wysoki poziom i poważne aspiracje zespołu. Trio Kamińskiego (Kamiński, Neuteich, Rosenbaum) zdobyło sukces, który zapowiada dobry rozwój tego nowego zespołu, mającego wszelkie dane, aby skutecznie przyczynić się do zapełnienia poważnych luk naszego repertuaru kameralnego. Jeżeli zresztą chodzi o muzykę kameralną dawnych czasów, to jest ona grywana często i z dobrym skutkiem na koncertach Stowarzyszenia Dawnej Muzyki, które niedawno wystąpiło z sześćdziesiątą już z rzędu audycją.

Na czele orkiestry filharmonicznej stali w ostatnich tygodniach: b. dyrektor Ope-

ry Wiedeńskiej, Franciszek Schalk, który prowadził orkiestrę z werwą i subtelną wytwornością frazowania (symfonja g-moll Mozarta), Walerjan Berdjajew, jak zwykle impulsywny i bezpośredni w frazowaniu, młody dyrygent czeski Anton Bednar, posiadający wybitne kwalifikacje artystyczne, i inn.

Faktem, stanowiącym dobrą wróżbę w życiu koncertowem stolicy, był inauguracyjny koncert nowej orkiestry kameralnej, zorganizowanej przez ruchliwego dyrektora sali koncertowej w Konserwatorjum, Henryka Markiewicza. Nowy zespół wykazał pod umiejętną dyrekcją Adama Szpaka dobre kwalifikacje brzmieniowe i sumienną pracę przygotowawczą. Program zawierał utwory Mozarta, Griega, Bartoka, Ladowa i inn.

Mateusz Gliński

* * *

Z licznych solistów, którzy przewinęli się w ostatnich tygodniach przez estrady, należy wspomnieć przedewszystkiem o dwóch najwybitniejszych naszych przedstawicielach, t. zw. średniej generacji pianistów: Zbigniewie Drzewieckim i Józefie Turczyńskim. Pierwszy celował zwłaszcza w utworach nowoczesnych, których propagandzie poświęca się, jak wiadomo, od dłuższego szeregu lat. Turczyński wykonał repertuar eklektyczny, osiągając najlepszy skutek w szerokich rzutach melodji i w mocniejszych gradacjach dynamicznych. Obaj artyści spotkali się z przyjęciem nader życzliwem. Z młodszych pianistów wybił się ostatnio na plan pierwszy były uczeń Drzewieckiego, Bolesław Kon; na ostatnim swym recytalu w Filharmonii był on przedmiotem żywej owacji publiczności, która wypełniła salę niemal po brzegi. Dobre wrażenie pozostawiła po sobie również młoda pianistka Marja Dońska, uczenica Artura Schnabla; odegrała ona koncert Beethovena c-dur ze skupieniem i umiarem dojrzałej artystki.

Obok pianistów polskich występowali artyści obcy: Robert Casadesus i Alfred Hoehn rozwinęli swe bogate zasoby interpretacyjne, każdy w swym zakresie: Casadesus czarował przeważnie subtelną grą światłocieni w muzyce impresjonistów francuskich, Hoehn czarował wykonaniem klasyków i romantyków niemieckich. Siłą nową, nieznaną dotąd w Polsce, był pianista rumuński Teofil Dimitriescu: zainteresował on słuchaczów swą dobrą, wszechstronnie rozwiniętą techniką; niestety, w parze z nią nie idzie równie dojrzała intuicja odtwórcza.

Skrzypce reprezentował w okresie sprawozdawczym przedewszystkiem znany już dobrze z poprzednich występów Wacław Kochański, który przedstawił bardzo interesujący program. Aleksander Kontorowicz złożył świadectwo dobrej szkoły i wrodzonych zdolności; jest to siła poważna, zasługująca na uwagę naszego świata muzycznego. Szymon Bakman natomiast ma jeszcze przed sobą wiele pracy, o ile pragnie poświęcić się działalności wirtuozowskiej.

Artystą genjalnym, imponującym stroną techniczną wykonania, porywającym swym szczerym polotem, czarującym śpiewnością i soczystością kantyleny, jest wiolonczelista Emanuel Feuerman, którego zaliczyć można do szczupłego grona artystów wybranych naszej doby. *Zastępca*

* * *

Opera-balet „Boruta" Maliszewskiego, zawierająca 75% żywiołu tanecznego, jest z punktu widzenia choreograficznego utworem zaledwie interesującym, gdyż taniec mimo swej przewagi ilościowej stanowi tylko wstawkę, zupełnie niezwiązaną z akcją całości. Satanizm otoczenia djabła polskiego symbolizowały tańce nowoczesne, jak tango, foxtrot i t. p., okrasą zaś tego, co się działo wśród ludu i szlachty, były tańce chłopskie i narodowe. Uwzględniając mało wyrazisty podkład muzyczny, na-

leży stwierdzić, że baletmistrz Parnell naogół poprawnie wywiązał się ze swego zadania, tworząc coś w rodzaju rewji na scenie operowej, w czem miał za sobą precedens „Impressions du Musichall", wystawionych przez balet Opery paryskiej.

Na okres sprawozdawczy wypadły dwa występy zespołu wiedeńskiego Gertrudy Bodenwieser w sali Konserwatorjum. Do dawnego, znanego już u nas repertuaru przybył szereg nowych, bardzo ciekawych kompozycyj, między inn. „Rytmy namiętności", będące czemś w rodzaju tanecznej transkrypcji kształtów orchidei, oraz „Fale" w fosforyzowanych częściowo kostjumach, przez co tańczące w ciemności postacie zdawały się być niesamowitemi larwami lub ożywionemi rysunkami Aubreya Beardsleya. Największem powodzeniem cieszył się słynny już „Demon maszyny", ten najbardziej skondensowany dotychczas taneczny symbol mechanizacji grupy.

Interesującem wydarzeniem był występ Haliny Hulanickiej w teatrze Polskim. Oprócz tak charakterystycznych dla talentu naszej czołowej tancerki pozabaletowej kompozycyj stylizowanych z zupełnie nową kompozycją do muzyki Albeniza p. t. „Sewilla" na czele wykonane zostały dwa drobiazgi taneczne o charakterze tańców programowych, a mianowicie „Danse languide" Skriabina i „Mouvement perpetuel" Poulenca. W tym mało przez siebie uprawianym gatunku Halina Hulanicka zdobyła się na pierwszorzędny wyraz, wydobyty niezwykle ekonomicznemi środkami. Parodja „Tańca plastycznego" była świetną satyrą na rozpanoszony dyletantyzm.

Jan Ostrowski Naumoff

LWÓW

KONCERTY SYMFONICZNE. UTWORZENIE ODDZIAŁU POLSKIEGO TOWARZYSTWA MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ.

Słaby ruch koncertowy obu ubiegłych miesięcy wynagrodziły nam jakościowo i ilościowo audycje, które muzykalna publiczność Lwowa miała sposobność słyszeć w ciągu ostatnich czterech tygodni. Momentem najważniejszym jest tu fakt zanotowania aż czterech koncertów symfonicznych: z tych dwa jako gościnne występy akademickiej Filharmonji z Pragi, zaś dwa pozostałe urządzone staraniem orkiestry Teatru Miejskiego.

Akademicka Filharmonja z Pragi jest zespołem sympatycznym, pełnym zapału i zdrowej muzykalności, której wyrazem była dźwiękowo i rytmicznie dobra interpretacja kompozycyj Smetany („Z czeskich gajów i lasów") i Dworzaka („Legendy" — uwertura „Karnawał"). Mniej zainteresowały akademickie w swym charakterze utwory Fibicha („O zmroku" i „Noc na Karlsteinie"), zaś piękna Serenada Mozarta miała w wykonaniu pewne braki stylu, zupełnie zresztą zrozumiałe u amatorów. Sympatycznym faktem kurtuazji było włączenie do programu „Stepu" Noskowskiego.

W Poranku symfonicznym Orkiestry Teatru Miejskiego dzielili funkcje dyrygenta kapelmistrze naszej Opery, Górzyński i Lehrer. Pierwszy odniósł wielki sukces przygrywką do „Śpiewaków Norymberskich", jędrnie i silnie ujętą rytmicznie i precyzyjnie oddaną w kontrapunktycznych splotach tematów, oraz VIII Symfonją Głazunowa; drugi — utworami Rimskiego-Korsakowa i wyjątkami z dramatów wagnerowskich, w których solo tenorowe odśpiewał Ignacy Mann. W ostatnim wreszcie wieczorze symfonicznym wystąpił jako solista Stefan Askenaze z koncertami fortepianowemi Mozarta (Es-dur Nr. 22), Szopena (f-moll op. 21) i Rachmaninowa (c-moll op. 11), z których środkowy przemówił najsilniej, dzięki niezwykle pięknemu, a pozbawionemu sentymentalizmu ujęciu jego linji rysunkowej

w melodji. Kompozycja Rachmaninowa, nawiązująca do tradycyj Czajkowskiego, posiada stereotypowy charakter melodyki i harmoniki i mało urozmaiconą rytmikę, jedynie tylko dobra instrumentacja osiąga chwilowy efekt.

Z koncertów solistów największe zainteresowanie obudził, prócz Hoehna i Askenazego, recital fortepianowy Józefa Turczyńskiego, zwłaszcza w swej drugiej części, poświęconej romantykom i impresjonistom. Preludja Debussy'ego osiągnęły w interpretacji Turczyńskiego największą subtelność i wyrafinowanie barwnodźwiękowe; w przeciwieństwie do tego ujęcie Chaconny Bacha i Appassionaty Beethovena dawało niejednokrotnie pole do dyskusji.

Do najważniejszych dat w tegorocznem życiu muzycznem Lwowa zaliczyć należy powołanie lwowskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, jako placówki, mającej służyć celom popierania i propagowania współczesnej twórczości muzycznej zarówno polskiej jak i obcej. Utworzenie jej było oddawna naglącą potrzebą kulturalnych sfer naszego miasta, pozbawionych stałego kontaktu z nową sztuką, czego najlepszym dowodem było wielkie zainteresowanie pierwszą audycją Oddziału lwowskiego P. T. M. W. w dniu 5 b. m. Po przemówieniach wstępnych prezesa (dyr. dr. A. Sołtys) i wiceprezesa (dr. St. Łobaczewska), w których przedstawiono program i cele nowego Towarzystwa, wykonane zostały Artura Honeggera 7 Pieśni na głos solowy z akompanjamentem fortepianu (Darja Bandrowska; przy fortepianie dr. Zofja Lissa), Sonata na fortepian i wiolonczelę (dr. Seweryn Barbag i Adam Schmar) i utwory fortepianowe (Leopold Muenzer). Słowo wstępne o Honeggerze wygłosił dr. Seweryn Barbag. Oddział lw. P. T. M. W. zamierza urządzać prócz stałych audycyj zwyczajnych (minimalna liczba 6 w roku) także audycje nadzwyczajne ze współudziałem najwybitniejszych sił pozamiejscowych.

* * *

W Operze jedyną atrakcją były występy Ady Sari w „Trawiacie" i „Cyruliku Sewilskim", w których podziwialiśmy raz jeszcze jej bezprzykładną technikę koloraturową i dobry smak w stosowaniu efektów wirtuozowskich. Poza tem śpiewali gościnnie w „Aidzie" i „Żydówce" Henryka Korska i Ignacy Mann.

Dr. Stefanja Łobaczewska

POZNAŃ

„SZWANDA DUDZIARZ" J. WEINBERGERA.

Jest to już druga opera czeska, jaką Poznań wprowadza do repertuaru polskich scen muzycznych, a trzecia zrzędu, jaką Czesi zdobyli sobie rozgłos zagraniczny. Po komicznej „Sprzedanej Narzeczonej" i tragicznej „Jenufie" powraca „Szwanda Dudziarz" znowu do treści komicznej, w której najlepiej dają się zastosować motywy ludowe, i tym też motywom zawdzięcza on przeważnie swe sukcesy na kilkudziesięciu scenach niemieckich. Trudno coprawda porównać takie hurtowne niejako powodzenie doby dzisiejszej, posługującej się całym aparatem wydoskonalonej reklamy nowoczesnej, z powoli i stale zdobywanym sukcesem takiej „Sprzedanej Narzeczonej"; odczekać więc należy, czy czasem triumfy „Szwandy" nie okażą się ogniem słomianym. Lecz choćby i tak było, to jednak sam wysiłek twórczy jest dostatecznie ciekawy, ażeby zwrócić nań uwagę także i publiczności polskiej.

Dudziarz ten, uwieńczony dziś świeżemi laurami operowemi, należy oddawna do znanych powszechnie figur czeskiego teatru dramatycznego, nie jest on bowiem nikim innym, jak owym sławnym, przefasonowanym tylko ad usum delphini „Dudziarzem

Strakonickim" Kajetana Tyla, który odegrał tak poważną rolę w samych początkach czeskiej literatury scenicznej. Wiedząc o tem, wiemy też zgóry nietylko, że idzie tu o przedmiot nadzwyczaj wdzięczny dla kompozytora (przypominam sobie też, że słyszałem w Pradze jakąś ciekawą muzykę do komedji Tyla, nie pamiętam jednakże, czyjej kompozycji), lecz domyślamy się też już ogólnego charakteru tej opery dudziarskiej, charakteru więc bajkowo-fantastycznego o wyrazie napoły humorystycznym, napoły sentymentalnym. Utwór Tyla bowiem należy typowo do rodzaju owych komedyj ludowo-czarodziejskich z muzyką obowiązkową, które, idąc z francuskich „znachorów wiejskich", „szewców zaczarowanych" i t. d. wieku XVIII-go, a dalej, jako bajeczkowe zdrobnienie, już z „Armid" i „Ruggierów" XVII-go, znalazły w okresie romantyzmu swego najpopularniejszego przedstawiciela literackiego w Raimundzie, muzycznego zaś — w Wenzlu Muellerze. Nie żadni to Olimpijczycy, lecz nadzwyczaj znamienne typy poczciwych, trochę sentymentalnych i moralizujących romantyków bidermajerowskich, a jeżeli dziś, słusznie zresztą, o takim Muellerze zapomniano, — z muzyków na tym gruncie wyrosłych ostał się bodaj jeden Weber — to jednak sam Raimund i taksamo też Tyl dają i naszej generacji jeszcze różne positiva. Że w szczególności też i opera w tej dawnej „Zauberposse" znaleźć może jeszcze niejedno wdzięczne libretto, dowiódł tego m. inn. Leo Blech w swoim „Alpenkoenig und Menschenfeind", po którym tedy idzie jako świadek najmłodszy Jaromir Weinberg ze swoim Szwandą.

Chodzi tu zatem wyraźnie o bajkę, w której odnajdujemy wszelkie cechy wizji sennej, fermentującej w naiwno-fantastycznej mózgownicy dudy wiejskiego. Ludzi z krwi i kości jest tu właściwie tylko dwoje, Szwanda i jego młoda żona Dorka, lecz i oni są tacy jedynie na początku i końcu. Pomiędzy nimi przesuwają się przed nami rzeczy i postacie urojone, nie według żadnej logiki dramaturgicznej, ale według nielogicznej logiki snu. Wplata się w to i Dorka „jakoby żywa", psując mężowi, jako zazdrosna żona, najprzyjemniejsze chwile — i ta pozorna realność jednak nie usuwa bynajmniej charakteru wizji, daje jej tylko obrót mniej przyjemny. O ile bowiem w części pierwszej (bo „aktem" trudnoby ją nazwać) Szwanda przeżywa wymarzone rozkosze karjery artystycznej u dworu królowej smutnej, a przez niego rozweselonej, to w drugiej, oczywiście dzięki tej ingerencji zawistnej małżonki, idzie do piekła, które coprawda nie przedstawia mu się wcale tak srogo, lecz zamienia się na miejsce pobytu dosyć sympatyczne, dobrze ogrzane i zaludnione przez djabłów niesłychanie śmiesznych a poczciwych tak właśnie, jak on sam. Patronuje temu wszystkiemu postać także jakoby realna Babińskiego, zbójnika owego znanego typu słowiańskiego, co to bogatym bierze a biednym daje. On to prowadzi Szwandę do królowej, on go ocala arcyzabawnie z rąk kata, on go wyprowadza z piekieł. Lecz i ten człowiek roztapia się najzupełniej i w wyniku staje się raczej symbolem bądźto ambicji artystycznej, która budzi w Dudziarzu pewną tęsknotę, bądźto dobrego genjusza, który jako deus ex machina wybawia go z przykrych sytuacyj i przywraca mu szczęście utracone. Że zaś szczęściem tem, lepszem od niebezpiecznych laurów wielkiego świata, jest właśnie zagroda i kochana żona, poznajemy w tem morał bardzo znamienny właśnie dla romantyki bidermajerowskiej.

Wytyczne dla muzyka nie mogą być wyraźniejsze. Trzeba tu fantastyki humorystycznej z niemałą dawką groteskowości, i trzeba folkloru z weselem i z sentymentem. W rzeczy samej znajdujemy u Weinbergera i jedno, i drugie. Brak jednak rzeczy trzeciej: organicznego spojenia. Kompozytor umie dużo, za dużo nawet. I właśnie ten nadmiar pokazu technicznego w częściach nie-ludowych prowadzi do tego, że całość się rozsypuje. Robota polifoniczna bywa arcyciekawa, balet djabelski w formie

fugi potrójnej jest świetnie zbudowany, uwertura może figurować i na koncercie, instrumentacja wyrafinowana nadaje i pomysłom niecałkiem nowym połysk jednak jakiś inny, aniżeli w oryginałach (u Smetany i inn.). Z przyjemnością też słucha się wplecionych piosenek ludowych, z których jedna zwłaszcza w perjodycznym powrocie jako „Leitmotiv" uwydatnia bardzo dobrze specyficzny typ czeski. Mnóstwo kontrastów i barw odpowiada i akcji, dzieje się dużo dla oka jak i dla ucha, — lecz jest to barwność pstrokata, eklektyczna, różnego pochodzenia. Jeżeli pomimo to całość się podoba i nawet w pewnym stopniu „bierze", to pochodzi to z czynnika, który bądźcobądź przedstawia zaletę niemałą i podstawową: mianowicie z rytmu, po większej części wartkiego i żywiołowego. Najważniejszym jednak atutem opery jest bodaj jej wystawność.

Widziałem „Szwandę" w państwowej operze Berlińskiej, świeżo przebudowanej i wyposażonej w najnowsze udoskonalenia techniczne, dla których po „Rheingoldzie" właśnie „Szwanda" daje najwdzięczniejsze pole popisu. Ostatnia zwłaszcza zmiana dekoracji, kiedy to przy podniesionej kurtynie cała scena z piekłem i wszystkimi djabłami ginie w zapadni, a Szwanda z Babińskim unosi się do zjeżdżającej zgóry wraz z całem swojem domostwem Dorki, daje efekt nadzwyczajny. Sztuczek takich w Polsce oczywiście naśladować nie możemy, gdyż żadna ze scen naszych nie posiada potrzebnych do tego urządzeń technicznych. Co do wyprawy dekoracyjnej i kostjumowej jednak inscenizacja poznańska bynajmniej berlińskiej nie ustępuje (dzięki niezawodzącemu nigdy mistrzostwu St. Jarockiego); z całą zręcznością też radzi sobie z kinetycznemi trudnościami sceny reżyser (K. Urbanowicz), a zaś orzech, nie wiem, czy nie najtwardszy z wszystkich, zgryza sam dyrektor Z. Wojciechowski, kierując z chlubą wykonaniem najeżonej przeróżnemi ekstrawagancjami instrumentalnemi partycji. Z obsady śpiewackiej wymieniam tylko z uznaniem: Karpackiego, Perkowicza, Urbanowicza, Bojar-Przemieniecką i Roesslerównę.

Potwierdza się zatem w zupełności dobry prognostyk, jaki mój zastępca p. Z. Kassern stawiał naszemu nowemu dyrektorowi, p. Wojciechowskiemu. Praca artystyczna Opery Poznańskiej daje wyniki jak najlepsze, godne nawet uwagi w całym świecie muzycznym polskim, a nawiasem dodam, że i frekwencja podniosła się pod nowem kierownictwem znacznie w stosunku do lat poprzednich.

Prof. Dr. Łucjan Kamieński

KATOWICE

REPERTUAR OPERY KATOWICKIEJ. KONCERTY W KONSERWATORJUM.

Opera nasza staje się tematem ostrych dyskusyj. Działalność tutejszej sceny operowej istotnie budzi poważne zastrzeżenia. Nie tyle, co do poziomu wykonawczego przedstawień, jak raczej ze względu na plan repertuaru oraz na tempo pracy. Trudno uważać instytucję, która dała przez cały sezon aż trzy premjery, za żywotną. Zwłaszcza, że premjery te budziły zgóry pewne wątpliwości co do ich powodzenia.

Po inauguracyjnem przedstawieniu „Legendy Bałtyku" Nowowiejskiego, czekaliśmy długie miesiące na wystawienie „Eugenjusza Onegina", który z powodu niezupełnie szczęśliwej koncepcji wykonawczej po kilku przedstawieniach zszedł z repertuaru. Wówczas pojawił się na afiszu przebój sezonu — „Luiza" Charpentiera. Wykonanie muzyczne p. dyr. M. Zuny było staranne, jest ono zresztą owocem półrocznej pracy. Reżyserja nie była bez skazy. Powierzono ją p. Szpakiewiczowi, dyrektorowi zespołu dramatycznego naszego teatru, który, nie będąc muzykiem, radził sobie w obcym żywiole tak, jak umiał. Obsada solowych partyj zadawalała; na wyróżnienie

zasługuje W. Walewska (Luiza), J. Chodakowska (Matka), M. Martini (Ojciec) i St. Kruzer. Mimo bezsprzecznych wartości wykonawczych, zeszła „Luiza" niebawem z repertuaru. Było to do przewidzenia. Drastyczne akcenty, silne gesty i brutalne ujęcie całości dzieła są wyrazem upodobań estetycznych, które się już całkowicie przeżyły.

Kierownictwo naszej opery trzyma się uporczywie repertuaru, złożonego wyłącznie z utworów XIX w., hołdujących ideałom weryzmu. Możemy wyrozumieć skłonność do tego rodzaju twórczości u artysty, nie będącego na kierującem stanowisku. Dyrektorowi opery nie wolno być jednostronnym. Nie wolno mu się zacieśniać w ramach własnych upodobań. Zwłaszcza, jeżeli upodobania te nie mają w dzisiejszej dobie poważniejszych racyj bytu.

Prócz wyżej wymienionych premjer, dała nam nasza scena operowa szereg wznowień, z których najudatniejszem jest wznowienie „Cyganerji" pod kierownictwem kapełmistrza St. Barańskiego. Pozatem kombinowany zespół opery i dramatu wykonał kilka operetek klasycznych, mianowicie „Baron Trenck" (dyr. M. Zuna), „Zemsta Nietoperza" (kapelm. L. Hładyłowicz). Tą drogą spełnia się zadanie urozmaicenia repertuaru operowego!

Drugim ośrodkiem życia muzycznego w Katowicach jest Państwowe Konserwatorjum Muzyczne. Uczelnia urządza w swej salce od czasu do czasu koncerty kameralne, o charakterze audycyj z prelekcjami. Koncertów takich urządzono trzy (muzyka polska, muzyka włoska, muzyka francuska). Poziom wykonawczy koncertów P. K. M. nie obfituje w nadzwyczajne atrakcje, lecz można go uznać śmiało za solidny i wartościowy. Jako soliści wywarli najsilniejsze wrażenie J. Cetner (skrzypce), A. Alinówna (fortepian), W. Chmielowska (fortepian). Prócz tego odbyły się w salce Konserwatorjum recitale: skrzypcowy J. Cetnera, alto-wiolowy M. Szaleskiego i skrzypcowy J. Dubiskiej.

Na osobną wzmiankę zasługuje koncert kompozytorski M. Cyrus-Sobolewskiego; słyszeliśmy kwartet fortepianowy, sonatę na altówkę i kilka pieśni. Kompozytor składa w swych utworach obfitą daninę wzorom romantyzmu. W dziełach jego przejawia się szczery talent, który napewno pokona w przyszłości dysproporcje w formalnej rozbudowie, cechujące większość jego utworów.

Gorączkowa praca wre w łonie Śląskiego Związku Kół Śpiewaczych, który przygotowuje się do wielkich uroczystości moniuszkowskich, mających się odbyć podczas Zielonych Świąt w Katowicach. Odsłonięcie pomnika Moniuszki w Katowicach będzie wydarzeniem, które się zapisze trwałemi zgłoskami na kartach dziejów polskiego ruchu muzycznego.

Feliks Sachse

GENEWA

MUZYKA I PUBLICZNOŚĆ W SZWAJCARJI FRANCUSKIEJ.

Kryzys teatralny, który, jak wiadomo, przybrał w Niemczech nadzwyczajne rozmiary, dał się także odczuć w Szwajcarji francuskiej, której obydwa teatry (w Genewie i Lozannie) doznają w ciągu ostatnich lat dotkliwych przeszkód w swej pracy artystycznej. W Lozannie, gdzie napływ cudzoziemców jest większy, udaje się zawsze jakiemuś przedsiębiorcy urządzić na wiosnę krótki sezon teatralny, złożony z szeregu przedstawień opery i operetki zwykłego repertuaru francuskiego. Natomiast teatr genewski już od dwu sezonów zamknął swe podwoje, otwierając je tylko w je-

sieni na trzy lub cztery przedstawienia galowe, których koszty pokrywa Towarzystwo festivali międzynarodowych, oraz w zimie na pięć lub sześć przedstawień wagnerowskich, urządzanych przez Orkiestrę Szwajcarji francuskiej. Poza tem całe życie muzyczne tej części kraju koncentruje się w salach koncertowych, a osią jego są wieczory symfoniczne wspomnianej orkiestry. Orkiestra ta, założona przez Towarzystwo Miłośników Muzyki i utrzymywana ze składek miejscowych melomanów, rozwija swą działalność we wszystkich większych miastach Szwajcarji francuskiej, a więc zarówno w Genewie, która jest jej stałą siedzibą, jak i w Lozannie, Vevey, Fryburgu, Neuchâtel i w La Chaux - de - Fonds, dokąd stale dojeżdża. Od czasu powstania tej orkiestry w 1918 roku, kierownictwo jej spoczywa w rękach Ernesta A n s e r m e t'a, jednego z najlepszych odtwórców muzyki współczesnej. Z inicjatywy tego energicznego i przedsiębiorczego artysty, programy O. R. (Orchestre Romande) składają się przeważnie z utworów współczesnych. I sądzę, że niema obecnie w Europie miasta równorzędnego Genewie (100.000 mieszkańców), które mogłoby poszczycić się tak intensywnym ruchem muzycznym. Cała twórczość Debussyego, Ravela, Strawińskiego i A. Honeggera jest u nas znana i cieszy się najzupełniejszem uznaniem publiczności, uważnie śledzącej interesującą ewolucję, jakiej ulega twórczość wymienionych kompozytorów.

Programy koncertowe O. R., poświęcone w ciągu ostatnich lat zwłaszcza szkole francuskiej, rosyjskiej i hiszpańskiej, dla których E. Ansermet zdradza szczególne sympatje, od paru sezonów uwzględniają nieco szerzej twórczość najnowszych kompozytorów niemieckich. Lecz szczególnym objawem jest fakt, że utwory takich kompozytorów, jak Schönberg, Berg, Krenek, spotykają się z niechęcią publiczności tem dziwniejszą, że ta sama publiczność bez najmniejszego sprzeciwu przyjmuje najśmielsze kompozycje takiego Strawińskiego czy Honeggera. Jest to sprawa szczególnej wrażliwości czy apercepcji, którą wartoby zbadać bliżej, dzisiaj jednak można tylko stwierdzić jej objawy. Dla ścisłości informacyjnej wymienię tu kompozycje współczesne, wykonane w ciągu ubiegłej zimy, które doznały najprzychylniejszego przyjęcia. Są to: „Apollon-Musagète" i „Baiser de la fée" S t r a w i ń s k i e g o, „Concert champêtre" P o u l e n c'a, „Feux" i „La Mer" D e b u s s y e g o, „L'Impératrice aux rochers" H o n e g g e r a, koncert na altówkę oraz uwertura do „Neues vom Tage" H i n d e m i t h a i suita „Hary - Janos" K o d a l y e g o. Natomiast „Concerto dell Estate" P i z z e t t i e g o, „Serenadę" M. R e g e r a i koncert skrzypcowy C a s e l l i przyjęto bez entuzjazmu; tłomaczy się to, przynajmniej w stosunku do M. Regera, brakiem uznania, z jakim publiczność miejscowa odnosi się do twórczości szkoły niemieckiej epoki przedwojennej, ani Brahms bowiem, ani Bruckner, ani Mahler nie mogli zdobyć zupełnej sympatji w szerszych warstwach publiczności.

Zaznaczyć muszę z żalem, że żadnego kompozytora polskiego, ani Szymanowskiego, ani Różyckiego, nie usłyszeliśmy dotychczas na naszych koncertach symfonicznych.

Obok muzyki współczesnej programy O. R. oczywiście uwzględniają w szerokiej mierze także i muzykę klasyczną: Bach, Mozart, Beethoven pozostają nadal atrakcją naszych melomanów; wymienić tu należy jeszcze nazwisko Wagnera, które ma tę właściwość, że przy każdej sposobności ściąga tłumy. Towarzystwo śpiewu kościelnego w Genewie pod kierunkiem Ottona B a r b l a n, doskonałego muzyka, lecz przeciętnego dyrygenta, wykonywa prawie corocznie jeden z wielkich utworów chórowych J. S. Bacha, dobrze znanych oddawna tutejszej publiczności. Wykonana ostatnio przez wspomniane towarzystwo Pasja św. Mateusza, jako audycja bezpłatna, wzbudziła tak żywe zainteresowanie powszechne, że musiała być powtórzona trzy razy zrzędu wobec nadzwyczaj licznej publiczności.

Ze wszystkich tych faktów można wywnioskować, że miejscową publiczność muzykalną absorbują przeważnie dwie krańcowości: muzyka klasyczna i twórczość najnowsza, przynajmniej część tej ostatniej. Podczas gdy w ciągu całego XIX wieku miejscowa kultura muzyczna rozwijała się w kierunku wyłącznie klasycznym, począwszy od 1918 roku zaczęła się ona zwracać najprzód stopniowo, potem zaś coraz szybciej ku najnowszym kierunkom twórczości muzycznej.

R. Aloys Mooser

KOWNO

LITEWSKA TWÓRCZOŚĆ MUZYCZNA.

Naród litewski, który długo cierpiał pod obcem jarzmem, zaczął zatracać w sztuce swój narodowy charakter; tylko lud litewski nie zatracił swego oblicza narodowego. Kulturalne życie litewskie datuje się z końca zeszłego stulecia; od czasów „Zorzy" (Auszry) zaczyna się przebudzenie kultury litewskiej na wyraźnem podłożu narodowem. Z tego też czasu datuje się oryginalna twórczość muzyczna poszczególnych kompozytorów. Przedstawicielami tego pierwszego okresu są kompozytorzy: dr. Kudyrka, Kałwajtis i dr. Widunas. Chociaż są oni słabymi kompozytorami, dali jednak początek i wskazali drogę, którą ma iść oryginalna narodowa litewska twórczość muzyczna. Po nich następuje grupa kompozytorów, którzy mocniej podtrzymują swoją indywidualnością oryginalną twórczość muzyczną: są to J. Naujalis, M. Petrauskas i Cz. Sasnauskas.

Największe zasługi zarówno w twórczości, jak i w podniesieniu kultury muzycznej, położył Naujalis. Komponował on we wszystkich formach muzycznych — muzyki świeckiej i kościelnej; organizował chóry kościelne; z jego inicjatywy zorganizowano szkołę muzyczną — obecnie konserwatorjum, którego był on długoletnim dyrektorem. Przez swoje zasługi dla muzyki litewskiej zyskał on sobie miano patrjarchy sztuki litewskiej. Petrauskas, żyjący jeszcze równie jak i Naujalis, skomponował wiele pieśni solowych i chóralnych; oprócz tego napisał kilka oper. Chociaż Sasnauskas pracował na obczyźnie, w Rosji, cała twórczość jego owiana jest narodowym duchem litewskim. Bardzo cenna jest jego kantata „Bracja" i „Requiem". Naujalis i Petrauskas dziś jeszcze są pełni twórczej siły, stale wzbogacając litewską twórczość muzyczną. Jak gdyby łącznikiem między wyżej wspomnianymi kompozytorami i grupą kompozytorów nowszych, jest twórczość M. Czurlianisa. W swej oryginalnej twórczości zaczyna on używać nowszej techniki. Poza tem swoją twórczością wywalczył on dla muzyki nowe kryterja estetyczne. Można go nazwać impresjonistą litewskim. Jako uzdolniony malarz, osiąga on syntezę sztuki plastycznej z muzyką. Ta malarska kolorystyka daje się odczuć zwłaszcza w dwóch jego pięknych poematach symfonicznych „Las" i „Morze". Dużo oryginalności mają jego miniatury fortepianowe.

Spadkobiercami Naujalisa i Czurlianisa są kompozytorzy teraźniejsi. Zależnie od ich twórczości, można rozdzielić ich na 2 grupy. Jedną grupę reprezentują kompozytorzy wierni tradycji; twórczość ich nie ma takiej wartości artystycznej, jak twórczość drugiej grupy, która poszła drogą modernizmu. Kompozytor J. Tałłat-Kiełpsza obiecująco się zapowiada w kompozycji wokalnej i fortepianowej. Między innemi napisał też operę litewską. Jako pierwszy dyrygent opery, nie może on całkowicie oddać się twórczości, a to ze szkodą dla sztuki muzycznej. Kiełpsza opiera się w swej twórczości na harmonicznej ekspresji i to akordowej, nie melodyjnej. S. Szymkus, zasłużony działacz muzyczny jeszcze z przedwojennych czasów, we wcześniejszych swoich kompozycjach wyrażał czuły liryzm romantyczny, w ostatnich

zaś swoich kompozycjach poszedł drogą modernizmu. Zasługuje na uwagę doskonała jego harmonizacja pieśni ludowych. Z ostatnich jego kompozycyj można wymienić „Sylwety fortepianowe" oraz „Zatopiony zamek" (na bas - solo, chór kobiecy i orkiestrę). J. Żylewiczus, kompozytor i znany działacz muzyczny, jest jednym z pierwszych, który zaczął komponować utwory symfoniczne. Ważne miejsce w jego twórczości zajmują kompozycje wokalne: pieśni solowe i chóralne. Z muzyki kameralnej napisał kwartet i trio; pozatem skomponował różne utwory fortepianowe. Oprócz twórczości zajmuje się skrupulatnem zbieraniem starych litewskich instrumentów ludowych; był też długi czas redaktorem pisma muzycznego.

Do tej samej grupy należy szereg innych kompozytorów, którzy nie odznaczają się wybitniejszą indywidualnością. A. Kaczanauskas ma w swym dorobku kilka utworów wokalnych; szczególną wartość mają jego pieśni solowe. J. Sztarka jest skromnym działaczem muzycznym na niwie kultury chóralnej; jego chór mieszany uchodzi za jeden z najlepszych. W swojej tece kompozytorskiej ma kilka wartościowych utworów. T. Brazis odznaczył się jako dobry harmonizator pieśni ludowych.

Z kobiet wybiły się: E. Ławmianskiene, która skomponowała kilka utworów instrumentalnych i Dierewienskaité ze swoim zbiorem solowych pieśni. Nowickas, Nejmantas, Paułauskas, Vajczunas piszą drobniejsze utwory chórowe.

Twórczość wszystkich wymienionych kompozytorów ma jakgdyby łączność z przeszłością, z tradycją. Jedni z nich mają większy talent twórczy, drudzy mniejszy, od czego też zależna jest wartość ich utworów, a także znaczenie naszej kultury muzycznej.

Pierwszy, który u nas wskazał swoją twórczością drogi modernizmu i położył mu trwałe fundamenty, jest I. Gruodis. W grupie naszych modernistów zajmuje on dominujące miejsce. Do tej ostatniej grupy należą jeszcze kompozytorzy: W. Bacewiczus, K. Banajtis i Jakubenas Twórczość ich ma podłoże modernistyczne. Utwory Gruodisa mają charakter dramatyczny i nowoczesną fakturę; skomponował on symfonję, poemat symfoniczny, sonatę na fortepian, sonatę na skrzypce z fortepianem, muzykę symfoniczną do paru dramatów, kantatę okolicznościową i wiele pieśni solowych i chóralnych. Wielką wartość mają jego miniatury fortepianowe; kwartet smyczkowy, warjacje, druga sonata fortepianowa, rondo, scherzo dopełniają jego obfitej twórczości. Kilkoma utworami dobrze się zapowiada Banajtis. Na szczególną uwagę zasługuje jego nastrojowy album na fortepian, sonata wiolonczelowa i trio. Twórczość jego pomimo skrajnego modernizmu ma ludowy charakter litewski. Jeden z najmłodszych Jakubenas, dziś jeszcze studjujący, napisał już kilka utworów wartościowych, mianowicie: sonatę fortepianową, pieśni solowe i kilka drobnych utworów fortepianowych. Największym jednak modernistą między litewskimi kompozytorami jest Bacewiczus. Najważniejsze miejsce w jego twórczości zajmują jego utwory fortepianowe, które dowodzą wielkiego talentu. Jego symfonja i uwertura mają wielką wartość symfoniczną.

Z powyższego syntetycznego przedstawienia stanu naszej twórczości muzycznej daje się wywnioskować, że twórczość muzyczna litewska idzie prędkim krokiem naprzód: szczególniej wielkie nadzieje pokłada się na kompozytorach ostatniej grupy, którzy wzbogacają swoją twórczością litewską sztukę muzyczną.

Victor Zadejka



AUDYCJE RADJOWE

AUDYCJE NARODOWOŚCJOWE, SOLIŚCI. KAPELMISTRZE.

Ostatni koncert muzyki polskiej, przeznaczony dla radjostacyj zagranicznych, składał się z dwu części: w pierwszej wykonano utwory Szopena i Karłowicza pod dyrekcją J. Ozimińskiego i z udziałem Z. Rabcewiczowej; w drugiej części szereg pieśni ludowych w opracowaniu J. Lefelda odśpiewała St. Argasińska. Bardzo interesująca i oryginalna była transmisja międzynarodowa z Belgradu, która przyniosła cały szereg pieśni i tańców ludowych jugosłowiańskich, wykonanych przez śpiewaków miejscowych Antoniewica, Milutowica, Kristinkę oraz znany chór „Obilic" z towarzyszeniem orkiestry pod dyrekcją Wazy Simica lub przy akompanjamencie oryginalnych ludowych instrumentów jugosłowiańskich, jak np. kobzy, gęśli, fletni i t. p. W koncercie tym wziął udział pianista Garasimenko.

W tym samym okresie sprawozdawczym odbyły się dwie transmisje muzyki czeskiej z radjostacji warszawskiej: pierwszą, poświęconą utworom Smetany, Dworzaka, Suka, Nowaka i Fibicha, dyrygował A. Dołżycki; wziął w niej udział znakomity wiolonczelista K. Wiłkomirski; w drugiej usłyszeliśmy pieśniarkę czeską E. Reisig i koncertmistrza orkiestry praskiego „Narodnego Divadla" Fr. Berkę. Inną audycję poświęcono muzyce francuskiej; wzięli w niej udział H. Leska, wiolonczelista Budkiewicz oraz pianista K. Heintze i J. Lefeld, którzy odegrali warjacje Saint-Saênsa na temat Beethovena.

Z innych pianistów, którzy produkowali się w Radjo w tym czasie, należy wymienić przedewszystkiem E. Petriego, który wykonał parę kompozycyj Beethovena z „Sonatą księżycową" na czele. Z pianistów polskich grali także, prócz wyżej wymienionych, H. Datyner i Z. Jaroszewiczowa.

Ze skrzypków zaś słyszeliśmy prof. W. Kochańskiego, który wziął udział w poranku szkolnym, koncertmistrza Opery Warszawskiej Wł. Lewingera i innych Ze skrzypków młodszej generacji odznaczyli się uczniowie prof. Wł. Kochańskiego: Roesner i Tawroszewicz. Z wiolonczelistów zwrócił na siebie uwagę A. Katz, produkujący się w Radjo po raz pierwszy. Zgrany Kwartet Warsz. Tow. Muz. wykonał kwartety smyczkowe Kreislera i H. Opieńskiego.

Cały szereg śpiewaków, a zwłaszcza śpiewaczek, przesunął się też w tym czasie przed mikrofonem. Prócz wymienionych już St. Argasińskiej i H. Leskiej śpiewały: A. Czapska, J. Cywińska-Bojanowska, A. Comte-Wilgocka, M. Polińska-Lewicka, H. Jaroszówna, W. Wermińska, J. Strzelecka, J. Rewicz-Sowilska, Z. Wolfstahlowa, Z. Fabry i inne oraz primadonna zagraniczna M. Labia. Śpiewaków słyszeliśmy w tym czasie znacznie mniej; na pierwszem miejscu wymienić wśród nich trzeba I. Dygasa, a także W. Brégyego, St. Kowalskiego, M. Janowskiego, R. Wragę i t. d.

Interesująco zapowiadała się transmisja z Poznania opery Pucciniego „Jaskółka", nieznanej w Warszawie, jednakże w ostatniej chwili transmisję tę odwołano, dając natomiast moniuszkowski „Straszny dwór". Z operetek, transmitowanych w tym czasie, wyróżnić można „Zemstę Nietoperza" z Katowic w wykonaniu A. Lubicz, M. Zunowej, J. Stępniowskiego, M. Zonera i in. pod dyrekcją L. Hładyłowicza oraz „Taniec Szczęścia" Stolza, transmitowany z radjostacji warszawskiej w wykonaniu Z. Zabiełło-Mazurkiewiczowej, A. Dobosza,

J. Popławskiego i in. Z transmisyj lżejszej muzyki wspomnieć też trzeba audycję, zatytułowaną „Serenady i romanse", w wykonaniu orkiestry Polskiego Radja pod dyrekcją J. Ozimińskiego.

Produkcjami muzycznemi, transmitowanemi w tym okresie czasu, dyrygowali, prócz wymienionych już kapelmistrzów, J. Bojanowski, T. Mazurkiewicz, Zb. Dymmek, B. Wolfstahl, A. Sielski, J. Dworakowski i W. Maliszewski, który poprowadził suitę taneczną ze swego baletu „Syrena".

Jan Popiel

PŁYTY GRAMOFONOWE

SYRENA RECORD

W szeregu nowych produkcyj ruchliwej wytwórni warszawskiej zasługują przedewszystkiem na wzmiankę ostatnie fragmenty z opery „Halki". W chwili obecnej zatem cała opera może być odtworzona zapomocą gramofonu; jest to fakt bezsprzecznie doniosły, mający poważne znaczenie dla umuzykalnienia społeczeństwa polskiego. Szereg interesujących fragmentów z oper „Faust", „Borys Godunow", „Oniegin", „Żydówka" naśpiewali artyści Opery Warszawskiej (A. Michałowski, H. Lipowska, W. Brégy) z towarzyszeniem orkiestry pod dyrekcją A. Dołżyckiego. Instrumentalne nagrywania wykonali prof. W. Kochański (skrzypce), Zb Drzewiecki (fortepian) i inni. Szereg fragmentów na zespoły dęte nagrali A. Sielski i St. Śledziński. Bliższe omówienie tych produkcyj nastąpi w najbliższym numerze.

HOMOCORD

Nowa wytwórnia, zjawiająca się obecnie na terenie polskim, zapowiada, poza repertuarem aktualnym, uprawianie w szerokim zakresie muzyki ludowej. Pierwszym krokiem są tańce narodowe w wykonaniu orkiestry Jana Różewicza, następnie szereg scen folklorystycznych, ilustrujących uroczystości i obyczaje ludowe rozmaitych dzielnic Rzeczypospolitej. W tej serji zaznaczyć należy trzy płyty w układzie Władysława Waltera. W repertuarze poważniejszym na pierwszem miejscu figurują nagrania utalentowanego skrzypka Romana Totenberga, laureata Konserwatorjum Warszawskiego.

HIS MASTER'S VOICE

Dobre cztery fragmenty operowe naśpiewała wybitna solistka teatru alla Scala w MedjolanieToti dal Monte. Są to: sławny polonez „Io son Titania" z drugiego aktu „Mignon'y" Thomasa, arja „O luce di quest'anima" z op. „Linda di Chamounix" Donizettiego — na jednej płycie, oraz arje „Regnava nel silenzio" z op. „Lucia di Lammermoor" Donizettiego oraz „Convien partir" z op. „La figlia del reggimento". Głos świetnej sopranistki, oscylujący pomiędzy liryczną kantyleną a koloraturą, brzmi bardzo dobrze. Poziom techniczny nagrania również nie pozostawia nic do życzenia. Ze wszech miar dobre wrażenie wywiera pozatem płyta, nagrana przez J. Heifetz. Wykonał on transkrypcje skrzypcowe „La plus que lente" i „La fille aux cheveux de lin" Debussyego oraz „Scherzo - Impromptu" Griega. Ze względu na charakter wykonywanej muzyki, świetny skrzypek nie mógł popisać się pełnią i soczystością swego tonu i swą fenomenalną techniką; mimo to jednak płyta daje pełne zadowolenie estetyczne wyjątkowo artystyczną, pełną wdzięku i gracji interpretacją stylu Debussyego. Płyta oddaje z imponującą dokładnością najsubtelniejsze nasilenia brzmienia i najlżejsze odcienie barwy. Dwie nowe płyty Ady Sari zawierają romans Rimskij-Korsakowa „Róża i Słowik", „Prząśniczkę" Moniuszki i „Wiatr nocny" Fielda oraz dwie pieśni: „Otwórz Janku" Niewiadomskiego i „Serenadę" Galla. Wszystkie wykonane fragmenty cechuje niezachwiane poczucie artyzmu i solidna technika wokalna; wydaje się wszakże, że największe wrażenie wywiera głos znakomitej pieśnarki polskiej wówczas, kiedy odtwarza ona muzykę o zakroju koloraturowym. Dlatego też z wykonanych fragmentów wypada najlepiej romans Korsakowa, w którym daje artystka w odtwarzaniu egzotycznej melizmatyki wschodniej pełną miarę swego talentu.

Z płyt muzyki lekkiej na wyróżnienie zasługują dwa świetnie wykonane numery z repertuaru znanej orkiestry jazzowej Jacka H y l t o n a: walc „Pagan love song" i „This is heaven"; obydwa fragmenty dają pełną miarę wybitnego instrumentacyjnego i wykonawczego talentu znakomitego majstra muzyki jazzowej.

LINGUAPHONE

Firma, nosząca tytuł powyższy, ma cele specjalne. Jeżeli dotąd płyta gramofonowa przeważnie związana była ze sferą dźwiękową i miała na celu głównie budzenie zadowolenia estetycznego, to płyty firmy „Linguaphone" poświęcone są żywej mowie, a cele mają wyłącznie dydaktyczne. Celem produkcji, która zdobyła w ostatnich czasach szerokie rynki zbytu we wszystkich krajach kulturalnych, jest nauczanie języków obcych zapomocą doboru płyt, zawierających w formie żywej i pociągającej to wszystko, czego przedtem uczący się musiał szukać w martwych i najczęściej mało ciekawych podręcznikach. Nie trzeba chyba rozwodzić się nad przełomowem znaczeniem, jakie w dziedzinie nauczania języków posiada nowy wynalazek. Płyta Linguaphone'u nietylko daje wszelkie pożądane wiadomości teoretyczne, ale przedstawia jednocześnie żywe wzory prawidłowej, autentycznej wymowy. Ponieważ w każdym kursie bierze udział kilku profesorów o odmiennych organach głosowych i o różnych odcieniach wymowy, a każdy głos zapomocą łatwej manipulacji przy gramofonie można dowolnie podwyższać i przyśpieszać, albo obniżać i zwalniać, — można śmiało twierdzić, że uczący się obcego języka według płyty gramofonowej po przejściu kursu będzie mógł rozumieć zupełnie dokładnie żywą mowę w języku obcym; nawet przeniesiony do obcego środowiska, nie będzie on odczuwał tego zakłopotania, jakie najczęściej jest udziałem tych wszystkich, którzy studjują obcą mowę według drukowanych podręczników.

Kurs nauki języka według systemu „Linguaphone" zawiera 15 płyt, dwustronnie nagranych; każdą płytę wypełnia wykład na różne tematy życia codziennego, uzupełniony rozmową na te same tematy, w której bierze zazwyczaj udział kilka osób. Do każdego kompletu płyt gramofonowych dołączany jest szczegółowy tekst, reprodukujący treść dźwiękową płyt, słowniczek i t. p. Uzupełnieniem wstępnego kursu są dwa kursy wyższe: kurs podróżniczy, zawierający w formie potocznej rozmowy opisy różnych krajów, oraz kurs literatury.

Metodę Linguaphone'u zalecić można gorąco wszystkim studjującym obce języki.

AUDYCJE MUZYKI MECHANICZNEJ

Staraniem Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej odbyła się w pałacu Philipsa (Wystawa „Radjo i Światło") interesująca audycja muzyki mechanicznej. Program zawierał nieznane u nas dotąd dzieło Igora S t r a w i ń s k i e g o „Le Sacre du Printemps", które może śmiało uchodzić za jedno z najbardziej charakterystycznych, a jednocześnie i wartościowych utworów muzyki nowoczesnej. Wykonana została cała muzyka tego dzieła, nagrana na ośmiu płytach „His Master's Voice" w wykonaniu Paryskiej Orkiestry Symfonicznej pod dyrekcją Pierre M o n t e u x. Muzyka dzieła tego, utrzymana w stylu nawskroś nowoczesnym, oparta na skomplikowanej dyferencjacji dźwięku, obfitująca w momenty o kolosalnem napięciu dźwiękowem, z natury swej nie jest zbyt wdzięczna dla reprodukcji mechanicznej. Mimo to jednak przyznać należy, że wykonanie zapomocą wzmacniaczy systemu Philipsa uwydatniło w sposób godny uznania wszystkie cechy stylu Strawińskiego, a w niektórych fragmentach dawało całą pełnię zadowolenia estetycznego.

Wykonanie „Święta wiosny" poprzedzone zostało słowem wstępnem o Igorze Strawińskim, które wygłosił red. M. G l i ń s k i. Treściwą analizę utworu podał J. A. M a k l a k i e w i c z, który przed każdą częścią suity w krótkich słowach charakteryzował jej treść dźwiękową.

Pisaliśmy już w poprzednim numerze o ciekawej inicjatywie kinematografu stołecznego „Atlantic", który przystąpił do organizowania systematycznych audycyj muzyki mechanicznej z płyt gramofonowych firmy J. Weksler w Warszawie zapomocą aparatury filmów dźwiękowych Warner Brothers. Audycje te, odbywające się co niedzielę, ściągają coraz liczniejsze zastępy publiczności, i cieszą się zasłużonem uznaniem.

M. Gliński

FILMY DŹWIĘKOWE

Wystawienie pierwszego polskiego filmu dźwiękowego, opartego na znanej komedji Gabrjeli Zapolskiej „Moralność Pani Dulskiej", odbiło się mocnem echem w szerokich kołach miłośników kinematografji; jednocześnie poruszyło ono w znacznym stopniu i świat muzyczny polski ze względu na zapowiedź oryginalnej muzyki Ludomira Różyckiego, który, według obfitych wiadomości, podawanych przed premjerą, osobiście objąć miał kierownictwo strony muzycznej pierwszego polskiego dźwiękowca.

Strona optyczna filmu nie może być przedmiotem szczegółowej krytyki na łamach „Muzyki". Mimo to jednak wypada zaznaczyć, że scenarjusz budzi bardzo poważne zastrzeżenia; wypacza on treść komedji Zapolskiej, wprowadza wiele niepotrzebnych i nieuzasadnionych szczegółów i w wyniku końcowym nie wywiera głębszego wrażenia. Strona muzyczna filmu budzi jeszcze poważniejsze zastrzeżenia. Od pierwszej niemal chwili słuchacz uświadamia sobie dwie rzeczy: przedewszystkiem stwierdza, że „dźwiękowiec" jest zwykłym „niemym" filmem, do którego *ex post* dostosowano muzykę, pozatem zaś przekonywa się, że rola Różyckiego w tej produkcji zupełnie nie odpowiadała szumnym zapowiedziom reklamy.

Materjał dźwiękowy filmu jest mozaiką fragmentów muzycznych najróżnorodniejszych stylów i bardzo nierównej wartości. Obok walca z „Casanovy", do którego dokomponował Różycki nowe *pendant*, łudząco podobne do oryginału, znaleźć można pieśni ludowe, tańce, fragmenty operowe, ba, nawet kilka popularnych szlagierów jazzowych Golda. W scenach ludowych znalazło się kilka udanych fragmentów, ale tylko w jednym można rozpoznać autentyczny styl autora „Pana Twardowskiego". Dobór fragmentów i ich zastosowanie bardzo często kłócą się z elementarnem poczuciem logiki. Synchronizacja też budzi poważne zarzuty.

Jedna rzecz wszakże w znacznym stopniu okupuje w polskim dźwiękowcu błędy i niedociągnięcia strony muzycznej. Jest to nieoczekiwanie dobry poziom reprodukcji dźwiękowej, która dokonana została zapomocą aparatury Tow. „Syrena Record" w Warszawie. Gwoli ścisłości zaznaczyć należy, że reprodukcja ta nie jest jeszcze całkowicie wolna od skaz i kilka fragmentów wypadło jeszcze niezupełnie wyraźnie. Jednakże w lepszych momentach wznosi się produkcja mechaniczna „Syreny - Rekord" na najwyższy poziom dzisiejszych możliwości technicznych; wystarczyłoby w tym względzie wskazać na muzykę dożynek (chóry); pięknym wzorem reprodukcji mowy jest słowo wstępne J. Węgrzyna, oddane z taką czystością tembru i jasnością dykcji, jakie niezawsze spotkać można na najlepszych nawet filmach zagranicznych.

Z długiego szeregu zagranicznych dźwiękowców, wyświetlanych w ostatnich tygodniach, zasługują przedewszystkiem na omówienie: „Śpiewak Jazzbandu" i „Śpiewak Paryża". Pierwszy daje niezmiernie bogate tło dla muzyki, gdyż do znanej już dobrze atmosfery jazzbandowej wprowadza przesiąknięte dawnemi tradycjami środowisko chassydskie; obok skocznych piosnek świetnego diseur'a amerykańskiego, Jolsona, słyszymy piękne starohebrajskie pienia religijne, których momentem kulminacyjnym jest tradycyjne „Kol Nidrei". Ośrodkiem uwagi w drugim z wyżej wspomnianych dźwiękowców jest sławny na paryskim bruku pieśniarz Maurice Chevalier, który wnosi do egzotycznego jazzu amerykańskiego pierwiastki galijskiej werwy i specyficznego dowcipu nadsekwańskiego. Film posiada dobry, żywy i zajmujący scenarjusz, do którego świetnie jest dostosowana muzyka, opracowana bardzo zręcznie. Piosnki Chevaliera stanowią same w sobie poważną atrakcję dźwiękowca.

Znacznie słabiej przedstawiają się dwa inne filmy, których ukazanie się poprzedziła wyjątkowo obfita reklama. „Hadżi - Murat" jest ciekawy pod względem muzycznym jedynie w tych scenach, które przedstawiają pieśni i tańce dzikich szczepów Kaukazu. „Rio Rita" zaś jest zupełnie nieinteresującą próbą przeniesienia na ekran operetki z jej banalnemi perypetjami miłosnemi, duetami, z licznemi scenami, pozbawionemi akcji, rozwlekłemi i nad wyraz nudnemi.

M. Gliński



KSIĄŻKI

N. Garbusow. VIELFALT AKUSTISCHER GRUNDLAGEN DER TONARTEN UND ZUSAMMENKLÄNGE. THEORIE DER POLYBASIERTHEIT. Musiksektion des Staatsverlages. Moskau. Universal-Edition. A. G. Wien-Leipzig. 1929.

Autor omawianej pracy, dyrektor państwowego instytutu badań muzykologicznych, zarazem profesor konserwatorjum muzycznego w Moskwie, zaznacza przedewszystkiem, że w muzyce sztuka tworzenia od najdawniejszych czasów zawsze wyprzedzała teorję, nigdy jednak ta ostatnia tak oddalona nie była od praktyki, jak w dobie dzisiejszej, wskutek czego dotychczasowe pojęcia harmoniczne zupełnie nie są w stanie wytłomaczyć zasad harmonicznych, zawartych w dziełach kompozytorów nowoczesnych. Godnym przytem zastanowienia jest fakt, że w istocie starej muzyki i pieśni ludowych zawarte były często bardzo skomplikowane tonacje, które autorzy rozwijali przeważnie w kierunku melodycznym (poziomy kierunek rozwoju), w nowoczesnej zaś muzyce postęp wyraża się raczej w większej, niż dotychczas, komplikacji współbrzmień (prostopadły kierunek rozwoju), aniżeli w zawiłych tonacjach. Próby, poczynione przez L. Sabaniejewa, A. Eaglefielda Hull'a i A. Casellę w kierunku wytłomaczenia współczesnych kombinacyj harmonicznych, są niewystarczające. Z tego powodu autor poddaje rewizji dotychczasowe pojęcia zasadnicze o gamach.

Analiza najwięcej używanych gam — dur, moll i kościelnych — doprowadza autora do konkluzji, że każda z nich składa się z dwu lub wielu naturalnych i pokrewnych sobie pentachordów, np. gama dur albo jońska — z połączenia dwóch naturalnych pentachordów, umieszczonych w odległości kwarty, zaś gama harmoniczna moll — z połączenia czterech naturalnych pentachordów w odległościach wielkiej tercji, czystej kwarty i czystej kwinty, że przeto gama A. H. C. D. E. F. Gis. A. jest tylko częścią gamy A. B. H. C. Cis. D. E. F. G. Gis. A., tworzącej t. zw. przez autora małą sekund—terc—sekst tonację. Już w tem miejscu zasadniczych rozumowań autora zaznaczyć wypada, że tłomaczenie, nie dające czystego rezultatu bez reszty, nie jest według nas zgoła żadnem wyjaśnieniem. W ten sposób wszystkie oddawna przez kompozytorów używane tonacje są, według autora, częściami tonacyj wielopodstawowych (polybasierte Tonarten).

Po tej analizie starych gam autor buduje własne, nowoutworzone przez siebie tonacje, a mianowicie dwu-trzy-cztero-pięcio- i sześcio - podstawowe, przedstawiając je zapomocą wielce skomplikowanych diagramów, i dochodzi do gam w rodzaju C. Des. D. Dis. Es. E. F. Fis. G. Gis. As. A. B. H. C., które nazywa niezbyt łatwo brzmiącemi mianami, jak np. „sześciopodstawowa komatyczna mała wielka mała sekund - terc - kwart-kwint-sekst tonacja". Utworzywszy wreszcie w ten sposób siedem zasadniczych tonacyj o niezwykle skomplikowanych budowach i nazwach, autor zapewnia, że wszystkie, najbardziej choćby złożone, współbrzmienia i akordy nowoczesnej muzyki w nich się mieszczą.

Teraz dochodzimy do zastosowań praktycznych. Następuje analiza przeróżnych akordów, zaczerpniętych z dzieł Skrjabina, Prokofjewa, Strawińskiego, Schönberga, Ravela, Caselli i t. d., i oto co się okazuje: dla wytłomaczenia danego akordu, autor zmuszonym się widzi za każdym razem, jakoby „wskutek wadliwej notacji" (infolge ungeeigneter Notierung) przeinaczyć go enharmonicznie czyli zamienić na harmonicznie inny tak, by pasował do podanego szematu (por. przykł. na str. 123—177).

Wobec tego zapytać należy, czy zamiast żmudnej, pracowitej i sztucznej budowy przeróżnych 14-stopniowych wielopodstawowych gam i wymuszonego wtłaczania do tak skonstruowanych skal każdego poszczególnego akordu, co się bez zmian enharmonicznych rzadko tylko udaje, nie byłoby prościej zerwać z pojęciem tonacji i uznać, jak oddawna dowodzi Schönberg, że każdy z dwunastu półtonów oktawy posiada jednakową wartość tonalną, że zatem w 12-półtonowej gamie mieści się każdy akord dawny czy nowoczesny?

Przed tą ewentualnością autor broni się jednak, dowodząc, że podany przez Casellę akord 12-tu dźwięków chromatycznych (por. „Muzyka" Rok II, Nr. 11—12, str. 77) jest zbudowany w „pięciopodstawowej komatycznej sekund-kwart-kwint-sekst tonacji w F na 5 stopniu", nie spostrzegając, że tłumaczy fakt nieskomplikowany zapomocą szematu stokroć bardziej zawiłego.

Henryk Cylkow

Egon Wellesz. DIE NEUE INSTRUMENTATION. 2 tomy. Wyd. Hesse. Berlin.

Dzieło znanego kompozytora i muzykologa wiedeńskiego może być uważane za pożądane oddawna uzupełnienie klasycznej „Nauki Instrumentacji" Berlioza ze względu na omówienie zdobyczy tej gałęzi wiedzy muzycznej z ostatnich lat trzydziestu. Chociaż dokładne omówienie utworów instrumentalnych ubiegłego stulecia umyślnie zostało opuszczone, jednakże wykład przedmiotu oparty jest w tej książce na wzajemnem przeciwstawianiu orkiestry klasycznej orkiestrze muzyków romantycznych. Tej ostatniej przyznaje autor właściwości kolorystyczne, tamtej zaś — niejako rysunkowe. Ewolucje pojęcia brzmienia przedstawione są na przykładzie retuszów instrumentalnych, dokonanych przez Gustawa Mahlera na symfonjach Beethovena i Schumanna. Takie retusze uważa autor za dopuszczalne tylko w tym wypadku, jeżeli przyczyniają się do podniesienia wyrazistości rysunku tematycznego i większego uwypuklenia zamierzeń kompozytora.

Z głęboką znajomością literatury symfonicznej przedstawia Wellesz pewne typy nowego traktowania poszczególnych instrumentów. W drugim tomie zaś daje syntezę ogólnego współbrzmienia, popartą równie obfitym i różnorodnym materjałem poglądowym. Równolegle do rozważań nad wielką orkiestrą przeprowadzone są badania tak aktualnego obecnie stylu kameralnego, opatrzone interesującą uwagą wstępną, że za jeden z pierwiastkowych wzorów współczesnej kompozycji na orkiestrę kameralną uważać należy partyturę „Idylli Zygfryda" R. Wagnera. Porównanie z inaczej potraktowanym tym samym materjałem tematycznym w III akcie „Zygfryda" wykazuje, z jaką genjalnością Wagner umiał zastosować się w „Idylli" do ograniczonych zgóry możliwości instrumentalnych. Autor wskazuje „Symfonję Kameralną" Schönberga i jego „Pierrot lunaire" oraz „Trzy Poematy Mallarmé'go" Ravela, jako kompozycje, dające pewne wytyczne rozwoju współczesnego stylu kameralnego. Dla wykształcenia techniki zaś ważne są zwłaszcza odpowiednie utwory Strawińskiego, jak np. „Historja o żołnierzu" (perkusja!) i „Przypowiastki" („Pribautki"). Przy tej sposobności wymienia też autor utwory A. Blissa i D. Ruynemanna, u którego poza tem znajdujemy po raz pierwszy czysto instrumentalne zastosowanie głosu ludzkiego.

Podczas gdy nowy styl kameralny, związany z nazwiskami Strawińskiego i Eryka Satie, w życiu muzycznem Francji i Anglji stosunkowo szybko uzyskał prawo obywatelstwa, równoległe wysiłki Schönberga i jego szkoły natknęły się w Niemczech na znaczne trudności. Dopiero festivale muzyczne w Donaueschingen i Baden-Baden, które po raz pierwszy wysunęły też na widownię P. Hindemitha, utorowały drogę nowemu kierunkowi. Wellesz analizuje dokładnie tak często używane obecnie w Niemczech wyrażenie „neue Sachlichkeit", w którem widzi dążenie do unikania w ekspresji muzycznej wszelkiego zbytecznego patosu i wszelkiej fałszywej ekstazy oraz do osiągania brzmienia prawdziwie celowego, nie zaś tylko „pięknego".

Szczególne znaczenie ma także styl kameralny dla opery, ponieważ dyskretniejsza jego forma instrumentalna sprzyja rozwojowi możliwości wokalnych. Tutaj mógł Wellesz wskazać także własną swoją twórczość, czem nadał tej części książki żywość wykładu, jaka cechuje zresztą w znacznym stopniu całe to dzieło. Podwójne stanowisko Wellesza, jako muzykologa i kompozytora, nadaje jego wywodom specjalny powab, który pozwala uważać jego „Nową Instrumentację" za jedno z najwybitniejszych dzieł tego rodzaju, jakie się ukazały w ciągu ostatnich lat.

Willi Reich

NUTY

Luta Nunberg. LE PIANO RÉVÉLÉ PAR LE FILM. (La 1-ère Etude de Chopin interprétée par Alfred Cortot). Editions Max Eschig. Paris. 1930.

Przed paru laty odbył się w Warszawie odczyt pani Luty Nunberg, która wówczas po raz pierwszy przedstawiła swoje spostrzeżenia, poczynione przy pomocy zdjęć filmowych gry paru wybitnych pianistów. Zdjęcia te naprowadziły ją na myśl stosowania kinematografu dla celów pedagogicznych. Obecnie ukazała się „Pierwsza etiuda (c-dur, op. 10, Nr. 1) Szopena w wykonaniu Alfreda Cortot ze zdjęciami rąk i palców wybitnego pianisty francuskiego.

Już odczyt warszawski wywołał w swoim czasie pewne wątpliwości co do możności praktycznego stosowania kinematografji w pedagogice fortepianowej. Przy przeglądaniu części ilustracyjnej wydanego obecnie przez panią Nunberg zeszytu wątpliwości te potęgują się jeszcze bardziej.

Przedewszystkiem uderza, że cała ta część ilustracyjna, zawierająca kilkadziesiąt ilustracyj, przedstawia pozycje ręki, grającej li tylko... dwa takty etiudy — i te dwa takty przedstawia niekompletnie, gdyż pełne zdjęcie filmowe wykonania tych dwóch taktów czyli 31 nut, zawiera, według zaświadczenia autorki, 1600 zgórą ilustracyj. Autorka podała tylko 31 ilustracyj, odpowiadające 31 nutom dwóch taktów omawianych. Patrząc na zamieszczone ilustracje i uważnie przyglądając się wszystkim zmianom pozycyj ręki, nie można, zdaniem naszem, zdać sobie dokładnie sprawy z tego, jaką korzyść dać może nowe wydawnictwo nauczycielowi albo uczniowi, tembardziej, że ilustracje są pozbawione jakichkolwiek komentarzy. We wstępie znajdujemy szereg uwag autorki, ale nie wnoszą one do sprawy nic istotnego. P. Nunberg poświęca całą uwagę dwum ruchom przy wykonaniu etiudy; pierwszy ruch, atakujący arpeggia etiudy, nazywa prostopadłym, a ruch drugi, łączący poszczególne nuty arpeggia — ubocznym. Na tych ruchach opiera p. Nunberg całą swą teorję, nazywając ją podstawową zasadą gry fortepianowej i zapewniając, że o tej zasadzie nikt jeszcze nie pisał. Ale te kwestje, którym p. Nunberg usiłuje nadać podstawowe znaczenie, są tylko nieznacznym ułamkiem całości problemu gry fortepianowej, który, nawiasem mówiąc, jest już dawno rozwiązany. Nawet, gdyby odkrycie p. Nunberg było trafne, to, zdaniem naszem, nie mogłoby odegrać żadnej roli w pedagogice.

Ruchy filmowane, których studjowanie, według pani Nunberg, zastąpić ma żmudną pracę techniczną pianistów, są wynikiem nietylko nawskroś indywidualnej intuicji wielkiego wirtuoza, ale i długoletniej, mozolnej, planowej pracy, pracy tak olbrzymiej, że szerszy ogół uczących się najczęściej nie zdaje sobie z niej należycie sprawy. Praca ta pozostanie zawsze nieunikniona, a tajemnicy tej pracy próżnobyśmy chcieli doszukać się w zdjęciu filmowem Cortota, czy innego sławnego wirtuoza. Stosowanie filmu do nauczania gry fortepianowej i wątpliwości, o jakich przed chwilą pisaliśmy, naprowadzają na pewną analogję. Przypuśćmy, że ktoś chciałby zostać biegaczem i jako naukę zastosowałby film zwolniony, przedstawiający bieg Petkiewicza. Wynikałoby z teorji p. Nunberg, że wystarczy uważnie zbadać i naśladować te zwolnione ruchy Petkiewicza, aby osiągnąć równą szybkość. Tymczasem wiadomą jest rzeczą, że biegacze ćwiczą bieg zapomocą drobnych i częstych podskoków na miejscu, i że mają swoje własne nawskroś indywidualne sposoby treningu.

I jeszcze jedno pytanie: czy zdrowy i harmonijny rozwój zdolności wrodzonych człowieka polega wyłącznie na... szybkiem bieganiu?...

Józef Turczyński

Czesław Marek. TRYPTIQUE. Trois Préludes et Fugues (1913) pour Piano. Warszawa. Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich.

Czesław Marek. SONATE. (1914) pour Violon et Piano. Warszawa. Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich.

Wydane przez Stowarzyszenie Kompozytorów Polskich w 1929 roku, kompozycje te powstały prawdopodobnie w okresie studjów nad opanowaniem form cyklicznych. Tryptyk składa się z trzech 4-głosowych fug, dowolnie dobranych (ostatnia 3-gł.) i zestawionych na wzór dawnej suity lutniowej, poprzedzonych każda wstępem, w polskim tytule niesłusznie zwanym „przegrywką", ponieważ terminologja muzyczna od-

różnia tę formę od form mniej więcej ścisłych, jakiemi są Vorspiel, prelud, wstęp, chorał czy nawet fantazja instrumentalna. Wstępy do fug nie posiadają z niemi żadnych punktów stycznych i tych samych myśli — łączą się jedynie wspólnością tonacji. Preludjum, potraktowane po bachowsku, po większej części oparte na dwugłosowej technice kontrapunktycznej, niekiedy imitacyjnie, poważne i spokojne, lecz utrzymane w żywem tempie, doskonale przygotowuje pojawienie się pomysłowej i interesującej fugi h-moll. Trójdzielna fantazja, której doskonale brzmiąca środkowa część utrzymana jest na poziomie szumanowskiego stosowania środków pianistowskich, kontrastuje z powolną i rytmicznie jednostajną fugą As-dur. Trzecią fugę Es-dur poprzedza krótki chorał, w którym swobodnie pojawiają się urywki kanonu w oktawie; klasycznie przygotowany dysonans nony nasuwa tu pewne podobieństwo do stylu Brahmsa. We wszystkich fugach odpowiedzi występują w klasycznej kwincie, przyczem kompozytor zdradza zdolności do świetnego zużywania łączników do celów formotwórczych i przetwarzania materjału z poprzednio ukazanej treści muzycznej. Tematy fug przez wielostronne oświetlenie środkami konsekwentnej modulacji i przez ciągłe ukazywanie się w towarzystwie bogatych środków kontrapunktycznych (augmentatio, diminutio, stretta) wpływają na ukształtowanie się formy, opanowanej przez kompozytora w sposób wszechstronny.

Utrzymana w tradycyjnej formie cyklicznej, trójdzielna sonata w samodzielnem snuciu skrzypcowej partji, wiązaniu poszczególnych jej fragmentów i układzie treści świadczy o pewności ręki i skupieniu podczas pracy nad procesem kształtowania się pomysłów. Jej dźwiękostan, świetnie po pianistowsku brzmiący drugi temat, niektóre współbrzmienia harmoniczne, połączenia i zestawienia akordów (I temat allegro sonatowego) należy potraktować jako zapowiedź „nowej rzeczowości" w muzyce Czesława Marka z doby dzisiejszej. Chociaż inwencja, pochodząca z roku 1914-go, nie może być porównana z jego dzisiejszym widnokręgiem artystycznym, to jednak dowodzi ona, że autorem zarówno omawianych utworów, jak i późniejszych, jest ten sam organizm twórczy i ten sam bogaty talent.

Utwory te zdradzają poważny wysiłek i rzetelne rzemiosło kompozytorskie. Opanowanie składni muzycznej w zwartych i doskonałych formach zarówno cząstkowych, jak i całkowitych, należy uważać za etap na drodze do doskonalenia się i zdobywania własnych środków wyrazu.

Wydawnictwo nie jest pozbawione nieścisłości. Grupowanie wartości rytmicznych, jak np. wiązanie szesnastek po osiem, nie odpowiada obowiązującym regułom pisowni. Niewiadomo tylko, czy nieścisłości te pochodzą od autora, czy też od sztycharza.

Szymon Waljewski

Albert Roussel. „PETITE SUITE" na cztery ręce. Edition Durand et C-ie. Paris.

Ta transkrypcja fortepianowa utworu, napisanego na małą orkiestrę, nie przedstawia większych trudności. Tytuły, które autor nadał trzem częściom utworu: „Aubade", „Pastorale" i „Mascarade", mają za cel nie wywołanie nastroju karnawałowego, jakby się napozór zdawało, lecz raczej narzucenie pewnych ukrytych aluzyj poszczególnym częściom, których tempa oznaczone są następująco: „Allegro commodo", „Andante" i „Allegro con spirito". Części pierwsza i ostatnia są nową próbką kapryśnych rytmów, któremi kompozytor chętnie się bawi: pierwsza nawet jest widocznie utrzymana umyślnie w rytmie 6/8+4/8 od początku do końca, nie sprawiając zresztą wrażenia, że rytm ten jest sztuczny. Część środkowa zaś, w której rozwija się śmiały kontrapunkt, przypomina niektóre znane już sarabandy kompozytora, ujmujące swym wdziękiem nadzwyczajnej prostoty.

Willi Reich

NUTY I KSIĄŻKI NADESŁANE

E. Wrocki. 1. Na marginesie problematu umuzykalnienia szerokich mas. 2. Instrukcja rejestracji miejsc spoczynku zmarłych muzyków polskich. Warszawa, osobne odbitki z tygodnika „Życie Organisty". *M. Mielczewski*. Canzona a 3 a doi Violini e Fagotto o Viola (Violoncello) con Basso d'Organo według rękopisu wydali i opracowali A. Chybiński i Z. Jahnke. Warszawa, nakł. Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki. *A. Piechura*. Szkoła gry na harmonium, część I i II, część III i IV. Przemyśl, nakł. Salezjańskiej szkoły organistow. *Cz. Marek*. Sonata na skrzypce i fortepian (1914). Tryptyk, trzy przegrywki i fugi na fortepian (1913). Warszawa, Wyd. Stow. Komp. Pol. *L. M. Rogowski*. Caprices pour alto. chant et piano: 1. Danse fantasque, 2. Rêves, 3. Plaisanterie. Arietta pour violoncelle et piano. Warszawa, wyd. Sekcji Współcz. Kompoz. Pol. *Z. Noskowski*. Powrót, suita krakowiaków na solo tenor lub sopran, chór i orkiestrę lub fortepian na 4 ręce. Veni Creator na chór miesz. a capella. Warszawa, wyd. Sekcji Współcz. Komp. Pol. *T. Joteyko*. Zygmunt August, opera w 5-ciu aktach podług L. Rydla. partytura fort. ze śpiewem.



ABC (Warszawa) 10.IV. St. Piasecki w art. „Szukajcie dyrygenta" omawia szeroko niebezpieczeństwa, wynikające z nienormalnych warunków w dziedzinie sztuki kapelmistrzowskiej w Polsce i zwraca się z apelem do dyrekcji Filharmonji, aby „zdołała znaleźć drogę wyszukania i rozwinięcia talentów polskich" w tej dziedzinie.

DROGA 2.IV. S. Waljewski w artykule „Ludomir Różycki" daje krótką biografję kompozytora oraz ogólny zarys jego twórczości, analizując pobieżnie wszystkie jego utwory i zaznaczając punkt ciężkości dorobku kompozytorskiego L. Różyckiego w jego utworach scenicznych, z których dwa: opera „Eros i Psyche" i balet „Pan Twardowski" uczyniły nazwisko jego znanem także i zagranicą.

GAZETA LWOWSKA 30.III. Dr. St. Łobaczewska. W artykule pod tyt. „Rola jazzu w historji muzyki" autorka w ten sposób przedstawia genezę jazzu: „... u wylotu XX wieku skończył się nasz dawny system tonalny, wyczerpując w jego zakresie wszelkie — zda się — możliwości eksperymentów, przedewszystkiem harmonicznych... wówczas świat muzyki europejskiej, przerafinowanej i zdegenerowanej, uczuł potrzebę odrodzenia się z ducha prymitywów, z ducha rytmu. I wtedy.. zażądano w reakcji muzyki prostszej, bardziej zrozumiałej, nie na koturnach stojącej, ale z życia poczętej i przeznaczonej dla wszystkich".

GAZETA POLSKA (Warszawa) 12.III. K. Stromenger zamieszcza odczyt swój, wygłoszony na drugim wieczorze dyskusyjnym Stow. Pisarzy i Krytyków Muzycznych, pod tyt. „Z archiwum pieśni ludowej", w którym stwierdza powszechny zanik pieśni ludowych w Polsce i wzywa do energicznego przeciwdziałania temu niepożądanemu objawowi. Autor uważa za konieczne utworzenie odpowiedniej bibljoteki oraz specjalnej instytucji centralnej, która „broń Boże, nie ma być urzędem, władzą, ale stowarzyszeniem, żywym regulatorem akcyj" różnych rozproszonych i samorzutnych wysiłków, podejmowanych w tym kierunku.

KURJER WARSZAWSKI 2.IV. L. Binental w artykule „Chopin ale nie Ten" omawia nowelę „Olga" Chopina, wydrukowaną w „Pamiętniku Warszawskim" w przekładzie J. Parandowskiego, który przypisuje jej autorstwo Fryderykowi Szopenowi. Autor artykułu wykazuje, że było wielu Chopinów, np. Jan Marja Chopin, pisarz, przebywający jednocześnie z Fr. Szopenem w Paryżu. On to mógł być autorem owej noweli, lecz „Fryderyk Chopin nigdy żadnej noweli nie napisał, całe bowiem tak krótkie życie Fryderyka jest nam rok po roku dobrze znane i z dokładnością i najwyższym pietyzmem rozważane".

ŚWIAT (Warszawa) 29.III. Redakcja ogłasza ankietę na temat żywotności opery i celowości zamierzonego konkursu na libretto operowe. L. Różycki twierdzi, że przyczyną nieuczęszczania publiczności warszawskiej na operę jest przestarzały repertuar Teatru Wielkiego. P. Stermich-Valcrociata narzeka, że publiczność polska nie popiera współczesnej rodzimej twórczości operowej. A. Wieniawski uważa, że kompozytor operowy musi brać czynny udział w powstawaniu libretta w celu organicznego zespolenia go ze swą muzyką; nie można mu więc narzucać gotowego elaboratu. M. Gliński twierdzi, że opera bynajmniej się nie przeżyła jako forma ekspresji muzycznej; nie powinna ona szukać ratunku w związkach z innemi gałęziami sztuki (rewja, kinematograf), lecz pozostać w granicach wytyczonych przez tradycję.

TĘCZA (Poznań) 19.IV. M. Boberska zamieszcza bardzo interesujący artykuł p. t. „Koncert dzwonów w Malines", w którym przedstawia tradycję i działalność sławnych dzwonników flamandskich.

KWARTALNIK MUZYCZNY (Warszawa). Nr. 5 zawiera następujące artykuły: dr. M. Szczepańska „Do historji polskiej muzyki świeckiej w XV stuleciu"; prof. dr. A. Chybiński „O koncertach wokalno-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego"; K. Stromenger „O koncertach brandenburskich J. S. Bacha"; prof. dr. A. Chybiński „Wincenty Maxylewicz"; dr. L. Bronarski „O kilku reminiscencjach u Szopena"; dr. St. Łobaczewska „O harmonice Kl. Debussyego"; prof. dr. Ł. Kamieński „Z najnowszych badań nad fizjologją gry fortepianowej". Omówienie pisma zamieszczone będzie niebawem.

MUZYKA KOŚCIELNA (Poznań) Nr. 3. Ks. Kasprzyk w artykule „Muzyka kościelna i muzyka religijna" podnosi znaczenie dobrej muzyki dla Kościoła i odpowiednich śpiewów podczas nabożeństwa, bo „qui bene cantat, bis orat". Dr. W. Piotrowski omawia wzajemne wpływy muzyki świeckiej i kościelnej.

MUZYKA W SZKOLE (Katowice) Nr. 3. T. Joteyko w artykule „Śpiew czy muzyka" słusznie twierdzi, że nauka śpiewu w szkołach ogólnokształcących nie może być celem, lecz tylko środkiem do umuzykalnienia uczniów. — S. Wysocki w artykule „śpiew, muzyka, umuzykalnienie" stawia pytanie: „Czemu... szkoła średnia daje niejakie przygotowanie do rozumienia dzieł innych sztuk pięknych, jak malarstwo, poezja... architektura, a tylko muzyka jest zapomnianym kopciuszkiem?" Czemu człowiek inteligentny musi znać zasady perspektywy, a może być kompletnym ignorantem w zakresie polifonji lub symetrji muzycznej?"

RYTM (Warszawa) Nr. 47. W. Elektorowicz w artykule „Muzyka mechaniczna na tle zagadnień kulturalnych" występuje przeciwko rozpowszechnianiu filmów dźwiękowych w Polsce („za cenę wywiezionego z kraju kapitału na aparaty dźwiękowe, w skromnem obliczeniu 60 miljonów rocznie, jesteśmy zdolni stworzyć kilkadziesiąt orkiestr symfonicznych, które... objadą z całemi cyklami koncertów wsie i miasteczka Rzeczypospolitej od Bałtyku po Karpaty"). — A. H. Paconilly w swym liście do redakcji pisma twierdzi: „Nie ulega wątpliwości, że film dźwiękowy stanowi wielki postęp techniczny, ale kryje w sobie znaczne niebezpieczeństwo mechanizacji wszelkiej muzyki wogóle, co nieuchronnie pociągnie za sobą utratę pierwiastka artystycznego, wypływającego z indywidualności i osobistej interpretacji wykonującego muzyka".

ŚPIEWAK (Katowice) Nr. 3. Dr. J. Niezgoda w artykule „Z życia zespołów śpiewaczych" przedstawia wartość chóralnych produkcyj dla podniesienia poziomu kultury estetycznej w kraju oraz trudności, z jakiemi spotykają się poszczególne zespoły chórowe w swych objazdach koncertowych, w czem powinnyby doznać wydatnego poparcia ze strony odpowiednich władz.

ŻYCIE ORGANISTY (Warszawa) Nr. 4 E. Wrocki „Na marginesie problematu umuzykalnienia szerokich mas" podaje projekt umieszczania sentencyj o muzyce na programach (nawet afiszach) koncertów, zwłaszcza dla młodzieży".

* * *

DER AUFTAKT (Praga) Nr. 3. G. Klaren w artykule „Musikalischer Dualismus", który redakcja pisma określa w dopisku mianem „mocno problematycznego", twierdzi, że w muzyce harmonja jest przeważnie boskim pierwiastkiem, melodja zaś — djabelskim, zmysłowym, a z ustawicznej walki tych dwóch elementów powstaje ruch, który zowie się rytmem(?!). — E. Nick w artykule, zatytułowanym „Neue und alte Rundfunkmusik" twierdzi, że nie wszystkie produkcje muzyczne, które słyszymy przez radjo, są muzyką radjową. Zdaniem autora, prócz nowej muzyki, specjalnie dla radja pisanej, najlepiej nadają się do transmisyj kompozycje, powstałe przed rokiem 1800, kiedy nie znano tego przeładowania brzmienia, które przyniósł muzyce wiek XIX.

DIE MUSIK (Berlin) Nr. 5/6. R. Biberhofer pisze o nieznanej, pierwszej operze Beethovena „Ogień Vesty", napisanej do tekstu Schikanedera, która pomimo swej wartości muzycznej oraz dobrego wykonania w Wiedniu w 1805 roku nie utrzymała się w repertuarze z powodu nader słabego libretta. Jak wiadomo, tego samego roku w listopadzie, podczas okupacji Wiednia przez armję napoleońską, wykonana została druga opera Beethovena „Fidelio", która zaćmiła poprzednią.

DISSONANCES (Genewa) Nr. 2. A. Mooser w artykule „La question du soliste" wyłuszcza pogląd, że soliści nie powinni występować na koncertach symfonicznych, gdyż ich produkcje wirtuozowskie odciągają uwagę słuchaczy od najbardziej wartościowej części programu, którą są produkcje orkiestry.

LA RASSEGNA MUSICALE (Turyn) Nr. 2. F. Torrefranca w artykule pod tyt.: „L'Officina dell'Opera" wyłuszcza pogląd, że jedną z przyczyn niepowodzenia, które tak często towarzyszy współczesnym utworom operowym, jest brak zmysłu krytycznego i znajomości praw sceny u wielu współczesnych kompozytorów. Aby temu zaradzić, należy, zdaniem autora, stworzyć „studio" operowe, gdzie wykonywane byłyby fragmenty nowych oper w miarę ich powstawania, co dawałoby pojęcie o ich wartości scenicznej, którą ocenić można dopiero w realizacji teatralnej.

LA REVUE MUSICALE (Paryż) Nr. 2/3. H. Biehle w artykule „Chant sans paroles" wskazuje, jako nowy środek ekspresji wokalnej, śpiew bez tekstu, stosowany już zresztą przez niektórych kompozytorów (Spontini, Debussy, Schreker). Autor nadaje różnym samogłoskom różne odcienie wyrazu: *a* np. jest pełne, jasne, odpowiednie do wyrażania uczuć subjektywnych w wykrzykniku, natomiast *u* jest ciemne, stłumione i może wyrazić zgrozę lub wstręt; *o* nadaje się do wyrażenia dostojności, uroczystego nastroju, *e* tchnie pewną pustką, *i* ma brzmienie ostre, przenikliwe.— T.Lavauden analizuje humor w twórczości Debussyego, objawiający się w tylu jego utworach (Damoiselle élue, Boîte à Joujoux, Fêtes galantes, Feux d'artifice, Chevaux de bois etc.) i połączony z pełną wdzięku ironją, która swego czasu tak gorszyła ortodoksów muzycznych, jak i dwuznaczny nieco liryzm „Popołudnia fauna". Czemuż, pyta autorka, nie gorszyli się oni pełnym swawoli mozartowskim Papagenem? — M. Gliński zamieszcza korespondencję z Warszawy, omawiając otwarcie bieżącego sezonu w Operze, koncerty w Filharmonji i Konserwatorjum i t. d.

MODERN MUSIC (Nowy York) Nr. 12 i 1. A. Lourié w artykule „An inquiry into melody" bada pierwiastek melodyczny we współczesnej muzyce, twierdząc, że ukazuje się on w niej, jako czynnik przypadkowy wbrew tradycjom i stylowi muzycznemu wieku XIX. Autor utrzymuje, że przyczyną zaniku melodji w muzyce współczesnej, podobnie jak liryki w poezji, jest objektywny stosunek kompozytorów i poetów naszej epoki do swych dzieł; melodja zaś, jak i liryka poetycka, jest subjektywnym objawem twórczym. — P. Stefan daje analizę utworów A. Schönberga, twierdząc, że nie jest on wcale takim rewolucjonistą muzycznym, za jakiego powszechnie uchodzi, gdyż nowatorstwo jego jest owocem stopniowej ewolucji, a podobne próby stworzenia nowego typu teatralnych utworów muzycznych spotykamy i u wielu innych współczesnych kompozytorów.

MUSIQUE (Paryż) Nr. 5/6. M. D. Calvocoressi zamieszcza artykuł o „Borysie Godunowie" Musorgskiego z powodu wystawienia tej opery w nowej postaci w Filadelfji pod kierunkiem Stokowskiego, który skombinował dwie wersje „Borysa", pozostawione przez kompozytora, i oczyścił je z niektórych zbytecznych dodatków, poczynionych przez Rimskij-Korsakowa. Ponieważ jednak opera w tej postaci trwa zbyt długo, autor jest zdania, że należy wykonywać ją w jednej z dwu wersyj, przyczem w drugiej można poczynić pewne skróty w akcie „polskim", który kompozytor napisał przedewszystkiem dla popisu primadonny i tenora, stosując się do gustu ówczesnej publiczności. — I. Schwerké w artykule „Les premières influences françaises sur la vie musicale américaine" twierdzi, że pierwszymi artystami, którzy zaczęli wykonywać produkcje muzyczne w Ameryce, byli artyści francuscy, którzy założyli teatry operowe w Charleston (1733) i w Nowym Orleanie, a także zorganizowali tam stałe koncerty, na których największem powodzeniem cieszyły się utwory muzyki francuskiej, jak o tem świadczą ówczesne programy.

TEMPO (Praga) Nr. 5/6. K. B. Jirak w artykule „Dva mezinarodni kongresy" pisze o Stowarzyszeniu Międzynarodowem Krytyki muzycznej i dramatycznej, założonem na ostatnim kongresie krytyków we wrześniu ub. r. w Bukareszcie. Pierwszą praktyczną inicjatywą Stowarzyszenia będzie zaopatrzenie swych członków w legitymację ważności międzynarodowej, która uprawni ich do korzystania z prerogatyw i przywilejów krytyka we wszystkich krajach. Drugi wspomniany kongres był zjazdem przedstawicieli Międzynarodowego Towarzystwa koncertowego, które, na wniosek autora artykułu, Jiraka, ma organizować swe produkcje muzyczne w porozumieniu z Towarzystwem Międzynarodowem Muzyki współczesnej. — M. Gliński zamieszcza korespondencję z Warszawy, omawiając utwory kompozytorów polskich, wykonane na początku bież. sezonu w Filharmonji, a także wznowienie „Halki" i „Widm" Moniuszki w Operze.



ROCZNICE I JUBILEUSZE

= Aleksander Sielski, znany kierownik orkiestry reprezentacyjnej policji państwowej w Warszawie, obchodził 6-go kwietnia r. b. 25-ciolecie swej pracy artystycznej na uroczystym koncercie-akademji w sali Colosseum, w którym wziął udział szereg wybitnych sił artystycznych stolicy.

Przez cały czas swej pracy artystycznej jubilat rozwijał owocną działalność na kolejno obejmowanych stanowiskach kierownika orkiestr strażackich, wojskowych i policyjnych, które umiał postawić na wysokim poziomie artystycznym. Al. Sielski popierał zawsze muzykę polską nietylko w kraju, lecz i zagranicą: urządzał koncerty polskie w Rosji podczas wojny, w Konstantynopolu podczas wystawy polskiej w 1924 r. oraz w Rumunji tego samego roku. Organizowane obecnie przez niego koncerty symfoniczne w Warszawie cieszą się także zasłużonem powodzeniem i uznaniem.

= Chór poznański „Echo" obchodził dziesięciolecie swego istnienia uroczystym koncertem, na którym pod dyrekcją prof. Nowowiejskiego wykonano cały szereg utworów muzyki polskiej.

= Koło Śpiewacze im. Moniuszki w Poznaniu obchodziło dziesięciolecie swego istnienia. W związku z tym obchodem odbył się koncert, złożony wyłącznie z dzieł Moniuszki, na którym wykonano między innemi „Sonety Krymskie" z udziałem chóru mieszanego Koła, Wł. Sowińskiego (tenor) oraz orkiestry filharmonji poznańskiej pod dyrekcją J. Leszczyńskiego.

= Chór „Dzwon" w Lublinie obchodził 25-lecie swego istnienia i 20-stą rocznicę pracy swego dyrygenta Z. Preloveca.

= 12-go kwietnia r. b. upłynęło 50 lat od dnia śmierci Henryka Wieniawskiego, którego pamięci poświęcony jest artykuł prof. W. Kochańskiego w niniejszym numerze „Muzyki".

FESTIVALE MUZYCZNE

= Dnia 8 czerwca odbędzie się w Katowicach wielki zjazd śpiewaków z całej Polski. W zjeździe zgłosiło już udział 8000 śpiewaków śląskich, a oprócz tego chóry Krakowa, Lwowa, Wilna, Poznania i Torunia. W czasie zjazdu odbędzie się poświęcenie i odsłonięcie pomnika Moniuszki dłuta artysty rzeźbiarza Chorembalskiego. Pomnik ten powstanie ze składek polskich towarzystw śpiewaczych na G. Śląsku.

= W czasie od 7-go do 13-go czerwca r. b. trwać będzie w Cambridge (Anglja) festival towarzystwa „British Music".

= Dziesiąty festival doroczny, organizowany przez National Association of Harpists, na którego czele stoi C. Salzedo, odbył się w bostońskim Symphony Hall.

= Na tegorocznym festivalu w Bayreuth będą wykonane następujące dzieła wagnerowskie: Tetralogja, „Tristan i Izolda", „Parsifal" i „Tannhäuser" pod kierunkiem kapelmistrzów: Mucka, Toscaniniego, Elmendorfa i Zygfryda Wagnera.

= Tegoroczny wiosenny festival operowy w Wiesbadenie rozpocznie się 6-go kwietnia przedstawieniem opery Busoniego „Doktór Faust".

= W dniach od 1-go do 8-go czerwca b. r. odbędzie się w Wiedniu pierwszy międzynarodowy kongres światowego Związku muzyki i śpiewu. Dotychczas zgłosiły swój udział w kongresie towarzystwa muzyczne i śpiewacze, tudzież poszczególne osobistości z 16 państw. Równocześnie z kongresem otwarta będzie wystawa międzynarodowego archiwum

muzycznego. Na kongresie wygłoszą wykłady naukowe przedstawiciele muzyki z całego świata. Zgłoszenia na kongres przyjmuje „Welt-Musik und Sangesbund" Wien I. Bösendorferstrasse 12.

= W teatrze greckim w Taorminie odbył się zlot kół chóralnych sycylijskich, które odśpiewały cały szereg pieśni ludowych katańskich i syrakuzańskich.

= W ostatnim tygodniu kwietnia r. b. odbędzie się trzydniowy festival brucknerowski w Leitmeritz (Czechosłowacja) pod kierunkiem prof. Fr. Moissla i kapelmistrza Fr. Zemana.

= 60-ty festival muzyczny Powszechnego Niemieckiego Związku Muzyków odbędzie się w Królewcu od 4-go do 8-go czerwca r. b.

= Ustalono już program tegorocznego festivalu w Monachjum, który rozpocznie się 24-go kwietnia koncertem filharmonji wiedeńskiej pod dyrekcją Furtwaenglera. Przedstawienia operowe zaś rozpoczną się 21 lipca w teatrze Prinz-Regent operą „Śpiewacy norymberscy"; 22 lipca dane będzie „Wesele Figara" (w Residenz Theater). Ogółem odbędzie się 16 przedstawień oper Wagnera i 12 Mozarta. Prócz tego odbędą się dwa przedstawienia „Kawalera z różą" Straussa i dwa „Palestriny" Hansa Pfitznera. Dwoma ostatniemi dziełami dyrygować będą ich autorzy.

= Międzynarodowy kongres „Confederation internationale de la Critique" odbędzie się na jesieni w Prazde. Do komitetu organizacyjnego kongresu wybrano na przewodniczącego prof. W. Tillego, a na zastępców prof. J. Bartośa i prof. E. Steinharda.

= W Leodjum odbędzie się w maju r. b. festival muzyki Grétry'ego, podczas którego będą wykonane pod kierunkiem S. Dupuis najwybitniejsze utwory tego kompozytora belgijskiego.

= W Pałacu Muzyki w Madrycie odbyło się w obecności króla i infantów święto muzyki hiszpańskiej.

KONKURSY MUZYCZNE

= Stała komisja włoska „Pro Innario" ogłasza konkurs na cztery hymny do tekstów, które na żądanie wskaże przewodniczący komisji, doktór Ugo Janni, via Roma 8. w San Remo. Termin nadsyłania utworów konkursowych upływa z dniem 3 czerwca r. b. Wyznaczono 3 nagrody w ogólnej sumie 2000 lirów.

= Neapolitańskie Towarzystwo Koncertów Symfonicznych ogłasza wśród muzyków włoskich konkurs na utwór symfoniczny jednolity lub złożony z kilku części, utrzymanych w różnych tempach. Zgłaszane mogą być tylko utwory dotychczas niewydane, nigdy niewykonywane i nienagradzane na żadnym innym konkursie. Nagroda wynosi 2000 lirów. Wyróżniony utwór będzie wykonany na jednym z koncertów Towarzystwa. Termin nadsyłania utworów konkursowych upływa 31 sierpnia r. b.

= W związku z II Akademją Muzyczną, która odbędzie się w kwietniu r. b., medjolańska Wszechnica Ludowa ogłasza konkurs na hymn do tekstu, który otrzymać można w sekretarjacie Wszechnicy Ludowej w Medjolanie, via S. Pellico 6.

= Konserwatorjum w Leodjum ogłasza konkurs kompozytorski o nagrodę imienia C. Francka. do którego stanąć mogą muzycy belgijscy, którzy nie przekroczyli 40-tu lat życia. Nagrodzony utwór będzie wykonany w przyszłym sezonie.

= Królowa Elżbieta belgijska udzieliła swego protektoratu europejskiemu konkursowi kompozycji muzycznej, zorganizowanemu przez Kursal ostendzki z okazji 100-ej rocznicy niepodległości Belgji.

NOWE KOMPOZYCJE

= Prof. J. Koffler ukończył sonatinę fortepianową oraz małą symfonję w trzech częściach.

= Nowy oktet Joachima Mendelssohna na skrzypce, altówkę, wiolonczelę, kontrabas, klarnet, fagot, waltornię i harfę wykonało w Paryżu Niezależne Towarzystwo Muzyczne (S. M. I.).

= K. Wiłkomirski napisał muzykę do melodeklamacji wiersza M. Konopnickiej „Jungfrau", który wypowiedziała M Balcerkiewiczówna na koncercie w Filharmonji Warszawskiej z towarzyszeniem orkiestry pod dyrekcją kompozytora.

= Premjera najnowszej opery K. Weilla „Mahagonny" w Lipsku wywołała wielki skandal teatralny, wobec czego lipska rada miejska na polecenie Wydziału teatralnego poleciła dyrekcji opery złagodzić zbyt jaskrawe efekty tego utworu lub zupełnie skreślić drażliwe jego miejsca. Natomiast intendentura Brun-

świckiego Teatru Krajowego postanowiła zdjąć „Mahagonny" z repertuaru na pewien czas, aby uniknąć takich zaburzeń, jakie wynikły na tamtejszem pierwszem przedstawieniu tej opery.

= Jeden z najwybitniejszych kompozytorów japońskich Kosaku Yamada skomponował wielką operę pod tyt. „Upadłe Anioły", do której libretto napisał dr. Shoyo Tsubouchi. Nowa opera została wykonana w „Kabukiza", największym teatrze miasta Tokjo, z udziałem artystów japońskich Jane Seki, Foumi Yotsuya, Ryszo Okuda i Eizo Terui. Jest to pierwsza wielka opera, stworzona i wykonana wyłącznie przez artystów japońskich.

= S. Patockij, współczesny kompozytor Rosji sowieckiej, napisał operę pod tyt. „Przełom", która miała stworzyć nowy typ opery, odpowiadający ideologji bolszewickiej. Jednakże nadzieje, pokładane w tym utworze, zawiodły, gdyż kompozycja okazała się pod każdym względem nieoryginalną, a i „patos rewolucyjny" nie znalazł w niej pożądanego wyrazu.

= Narodne Divadlo w Pradze wykonało po raz pierwszy dwa nowe balety 60-cioletniego kompozytora V. Novaka „Signoria Gioventu" i „Nikotyna", przyjęte nader przychylnie przez publiczność.

= M. Ravel kończy nowy koncert fortepianowy i rozpoczął kompozycję innego koncertu, przeznaczonego wyłącznie na lewą rękę.

= W Paryżu została wykonana nowa kompozycja Fl. Schmitta pod tyt. „Cançunik", napisana na konkurs, zorganizowany przez Radjo Paryskie, na którym została wyróżniona pierwszą nagrodą. Utwór ten jest suitą orkiestrową, złożoną z dwu części, zatytułowanych: „Lied" i „Scherzo".

= J. Szigeti wykonał w Królewcu po raz pierwszy nowy utwór Bartòka „I Rapsodję" na skrzypce i orkiestrę.

= Kompozytor monachijski K. Flick-Steger napisał operę, której libretto jest osnute na tle powieści O. Wilde'a „Portret Doriana Gray'a". Nowy ten utwór został wystawiony w Aussig w Bawarji.

= H. Pfitzner pracuje nad nową operą pod tyt. „Serce".

= W Watykanie odbył się koncert, na którym w obecności Piusa XI i zaproszonych dygnitarzy wykonano nowy utwór Perosi'ego, zatytułowany „Vespertina Oratio". W wykonaniu wzięli udział soliści, chóry i orkiestra Augusteum pod dyrekcją Molinari'ego.

= Specjalna komisja akademicka w Rzymie dla uczczenia dwutysięcznej rocznicy wirgiljuszowej poleciła Ryszardowi Zandonai napisanie symfonji wirgiljuszowej, która będzie wykonana na placach publicznych przez wielkie orkiestry symfoniczne włoskie.

= W Teatrze Narodowym w Monachjum odbyła się 10 kwietnia r. b. premjera opery Artura Piechlera p. t. „Biały paw". W wykonaniu orkiestralnem opery po raz pierwszy był użyty nowy instrument, wynaleziony przez Piechlera pod nazwą „Alikwotflet". Nowy ten instrument łączy właściwości i zalety fletu i oboju, jest bardzo łatwy w użyciu i obejmuje 4 oktawy.

Z CAŁEGO ŚWIATA

KRONIKA KRAJOWA

= W budżecie warszawskich teatrów miejskich przewidywany jest do pokrycia niedobór w wysokości 3.226.677 zł., spowodowany jakoby wydatkami, związanemi z prowadzeniem Opery. Ponieważ deficyt ten wzrasta z roku na rok, magistrat m. Warszawy zwrócił się do władz rządowych z memorjałem o stały udział państwa w prowadzeniu Opery stołecznej, motywując swoje wystąpienie tem, że instytucja ta posiada znaczenie reprezentacyjne nietyle dla gminy, ile dla państwa.

= W sali Związku Handlowców w Warszawie odbył się walny zjazd Zawodowego Związku Muzyków Rzeczypospolitej. Na zjazd przybyło kilkudziesięciu delegatów, reprezentujących zawodowe koła muzyczne we wszystkich większych miastach Rzeczypospolitej. Wyniki zjazdu omówimy niebawem.

= W Poznaniu, w gmachu uniwersytetu odbył się zjazd delegatów Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych, na który przybyło około 80-ciu reprezentantów kół związkowych. Zjazdowi przewodniczył dr. L. Surzyński.

= Prezesem Związku Artystów Scen Polskich na rok 1930—31 obrany został Ignacy Dygas.

= Na XIV walnym zjeździe delegatów związku śląskich kół śpiewaczych dnia 9.III. powzięto m. inn. uchwałę, która głosi, że kołom śpiewackim nie wolno bezwarunkowo i pod karą natych-



PIOTR MASZYŃSKI

ZASŁUŻONY PEDAGOG, KOMPOZYTOR, KIEROWNIK „LUTNI",
OTRZYMAŁ NAGRODĘ MAGISTRATU M. ST. WARSZAWY
ZA CAŁOKSZTAŁT SWEJ DZIAŁALNOŚCI ARTYSTYCZNEJ

miastowego wykluczenia brać udziału w walkach politycznych i wyborczych.

= Staraniem Polskiego Białego Krzyża odbyła się w Poznaniu w auli uniwersyteckiej akademja ku czci ś. p. Józefa Śliwińskiego. Na program akademji złożył się odczyt profesora dr. Kamieńskiego na temat „Śliwiński jako artysta" oraz produkcje chóru katedralnego pod batutą ks. Gieburowskiego, gra pianisty prof. Łukasiewicza i zbiorowa deklamacja uczniów wielkopolskiej szkoły muzycznej. Wielkopolska Szkoła Muzyczna w Poznaniu, w której ś. p. Józef Śliwiński prowadził do ostatniej niemal chwili klasę fortepianu, urządziła także celem uczczenia pamięci artysty żałobną akademję. Na wstępie dr. Piotrowski dał wyczerpującą charakterystykę sztuki odtwórczej zmarłego pianisty, poczem nastąpiła część muzyczna.

= Na wniosek dyrektora lubelskiego T-wa Muzycznego, p. Ramułta, postanowiono wskrzesić Filharmonję Lubelską. Instytucja ta weszłaby do T-wa Muzycznego, jako jej autonomiczna sekcja.

= Koło śpiewu im. Dembińskiego w Lesznie urządziło koncert moniuszkowski, na którym między innemi wykonano operetkę Moniuszki „Loterja".

= W Warszawie powstał komitet, zbierający fundusze na wzniesienie nagróbka ś. p. J. Śliwińskiemu. Składki na ten cel przyjmuje również administracja „Ilustrowanego Kurjera Codziennego".

= Przy Związku Artystów Scen Polskich zawiązał się komitet, zbierający fundusze na budowę pomnika na grobie niedawno zmarłego ś. p. T. Leliwy. Komitet ten zorganizował już w tym celu koncert w Konserwatorjum Warszawskiem, w którym wzięli udział I. Cywińska-Bojanowska, N. Grudzińska, I. Dygas, A. Michałowski, prof. B. Wójtowicz i prof. L. Urstein.

= Komitet budowy pomnika St. Moniuszki w Warszawie, powstały przy sekcji im. Moniuszki w warszawskiem Tow. Muzycznem, rozpoczyna swą działalność przez zorganizowanie święta moniuszkowskiego w dniu 8-ym maja r. b., jako w dzień imienin i zarazem w setną jedenastą rocznicę urodzin twórcy „Halki".

= Polski centralny związek zawodowy artystów muzyków w Warszawie połączył się ze Związkiem zawodowym muzyków w jedną organizację w celu wspólnej obrony interesów zawodowych. Specjalnie wyłoniona komisja opracowała uzgodniony statut wspólny dla obu związków.

= Redaktor W. Noskowski wygłosił w auli Uniwersytetu Poznańskiego odczyt „O muzykalności Mickiewicza", ilustrowany produkcjami muzycznemi prof. Dobrzyckiego.

= W Katowicach powstała wojskowa szkoła muzyczna.

= Znakomita śpiewaczka St. Korwin-Szymanowska została odznaczona złotym krzyżem za zasługi na polu artystycznem.

KRONIKA ZAGRANICZNA

= Sławna uczelnia amerykańska Curtis Institute of Music, której naczelnym dyrektorem jest, jak wiadomo, nasz rodak Józef Hofmann, wprowadziła do programu swego naukę gry na dzwonach kościelnych (kampanologję). Ćwiczenia praktyczne odbywają się w największej dzwonnicy „The Singing Tower" w Mountain Lake na Florydzie. Profesorem mianowano znanego dzwonnika Antoniego Brees. Zaznaczyć należy, że oprócz wspomnianej uczelni istnieje na świecie jedna tylko szkoła kampanologji w Malines (Belgja).

= W związku z ogłoszonym przed kilku miesiącami w prasie włoskiej artykułem Mascagni'ego o muzyce nowoczesnej w czasopiśmie „L'Italia Literata" ogłoszony został „List otwarty do Mascagniego", podpisany przez znanego kompozytora Alfreda Casellę, który zbija twierdzenia i oskarżenia autora „Rycerskości Wieśniaczej" i broni muzyki nowoczesnej.

= Zespół chórowy moskiewskiego klubu robotników komunalnych wykonał „Wigilję Bożego Narodzenia" Rimskij-Korsakowa z nowym tekstem w postaci operetki bolszewickiej, urozmaiconej aktualnemi wkładkami muzycznemi.

= Pewne amerykańskie towarzystwo radjowe zaprojektowało użycie muzyki radjowej przy ceremonjach pogrzebowych i postanowiło w określone dni tygodnia nadawać odpowiednie „programy pogrzebowe". Dotychczas ta prawdziwie amerykańska inicjatywa nie została wyzyskana.

= Czeska Akademja Naukowa ogłosiła na rok bieżący trzy nagrody muzyczne po 5000, 3000 i 2000 koron.

= W Paryżu rozpoczął się cykl koncertów wagnerowskich. Pierwszym koncertem dyrygował Bruno Walter.

= Jarmila Novotna, śpiewaczka czeska, została zwolniona z zajmowanego stanowiska w berlińskiej Operze Państwo-

wej za to, że odmówiła śpiewania po niemiecku na koncercie ku czci prezyd. Masaryka w Pradze. Temu samemu losowi uległ znany dyrygent Al. Zemlinsky, który się z tą śpiewaczką solidaryzował.

= Towarzystwo Muzyki Orjentalnej w Kairze powołało profesora K. Sachsa na stanowisko dyrektora nowozałożonej Wyższej Szkoły Muzycznej.

= Medjolańska La Scala zamknęła ubiegły swój sezon deficytem, przewyższającym sumę 2-ch miljonów lirów. Nadzieje na polepszenie stanu finansowego tego teatru w sezonie bieżącym, który ma być krótszy jeszcze od poprzedniego i trwać będzie tylko pięć miesięcy, spełzły, zdaje się, na niczem.

= Radjową stację doświadczalną przy Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Berlinie zwiedziło ubiegłego roku 3000 osób nietylko z Niemiec, lecz i z zagranicy, asystując przy różnych próbach i doświadczeniach z dziedziny muzyki mechanicznej.

= Teodor Szalapin wytoczył sensacyjny proces francuskiej firmie wydawniczej Plon o odszkodowanie za ogłoszenie drukiem bez autoryzacji jego biografji pod tyt. „Z mojego życia".

= Otto Klemperer dokonał reorganizacji chóru filharmonji berlińskiej, pozbawionego kierownika od czasu śmierci S. Ochsa.

= Wielki teatr operowy we Florencji „Politeama Fiorentino", wybudowany w 1863 roku, i mieszczący 6000 widzów, został zakupiony przez miasto za sumę $3^1/_2$ miljonów lirów.

= W bolońskiem Liceum Muzycznem odbyła się uroczystość odsłonięcia popiersia F. Busoniego, dłuta Gemignaniego. Włoski minister oświaty wygłosił z tego powodu odpowiednią przemowę.

= Opera Krolla w Berlinie ma być zamknięta w r. 1931, a sumy, zaoszczędzone z tego powodu, przeznaczone będą na zwiększenie subwencji dla teatrów państwowych.

= Opera w Królewcu, która znalazła się ostatnio w kłopotach finansowych, będzie mogła być utrzymana dzięki przyznaniu jej subwencji przez państwo i miasto.

= A. Toscanini, który po ustąpieniu z medjolańskiej Scali osiadł w Nowym Jorku, zamierza z nowojorską orkiestrą filharmoniczną przedsięwziąć wielkie tournée koncertowe po Europie. Orkiestra, złożona ze 120 osób, przybędzie do Europy wraz zToscaninim dnia 2 maja. Pierwszy koncert odbędzie się w Wielkiej Operze w Paryżu, poczem nastąpią koncerty w Turynie, Medjolanie (Scali), w Rzymie, Florencji, Monachjum, Wiedniu, Budapeszcie, Pradze, Dreźnie, Berlinie, Brukseli i Londynie.

= W Londynie koncertowała British Women's Symphony Orchestra pod dyrekcją dr. M. Sargenta.

= Orkiestra Iberyjska Germana Lago, złożona z lutni, gitar i t. p. instrumentów, dała swój pierwszy koncert, zawierający utwory kompozytorów hiszpańskich Barbieriego, de Falli, Turiny i Villara.

= W Messynie powstał nowy teatr: „Teatro Savoia", w którym na inaugurację sezonu odbyła się premjera nowej operetki italskiego kompozytora Ranzato pod tytułem „Błędny ognik" (Fuoco fatuo).

= Z powodu wystawienia w Teatrze Miejskim w Salzburgu sztuki Weilla p. t. „Opera za trzy grosze" przyszło w czasie przedstawienia oraz przed teatrem do burzliwych demonstracyj między przeciwnikami a zwolennikami sztuki.

= Philip Dutton Huru, autor „The truth about Wagner" (Prawda o Wagnerze), przygotowuje obecnie scenarjusz do filmu, którego bohaterem ma być Ryszard Wagner. Film będzie ilustrowany muzyką genjalnego kompozytora i wykonany zostanie w Hollywood.

= Stowarzyszenie scen niemieckich ustanowiło honorarjum maksymalne za występ solisty w operze w sumie 1000 marek. Grono wybitnych artystów: M. Bohnen, Schlusnus, Tauber, B. Kemp, Salvatini i inni, zaprotestowali przeciwko tej decyzji, wytaczając sprawę stowarzyszeniu w lipskim sądzie najwyższym, lecz protest ten nie odniósł skutku.

= P. Mascagni podjął się napisania hymnu dla państwa watykańskiego.

= W Paryżu odbyło się walne zebranie Stowarzyszenia Krytyków Zagranicznych we Francji. Nowym przewodniczącym został jednomyślnie wybrany Stan. Golestan, zastępcami jego zaś F. Carr i Kendren. Dotychczasowy sekretarz naczelny Mauriac i skarbnik Schwerke zostali zatwierdzeni na swych stanowiskach.

= Został wybrany nowy zarząd Powszechnego Towarzystwa Kompozytorów Niemieckich, znanego pod inicjałami G. D. T., w osobach Ryszarda Straussa (przewodniczący), Maxa Buttinga (jego zastępca), A. Ebla, G. Schumanna i H. Tiessena.

POLSKA MUZYKA ZAGRANICĄ

= W Wiedniu, w wielkiej sali Domu Koncertowego wykonano Symfonję III Karola Szymanowskiego, nieznaną dotychczas w Wiedniu. Licznie zebrana publiczność oklaskiwała entuzjastycznie utwór polskiego kompozytora i wywoływała wielokrotnie Janinę Turczyńską, która wykonała partję wokalną symfonji.

= Emil Młynarski wystąpił dwukrotnie w charakterze dyrygenta słynnej orkiestry filharmonicznej w Filadelfji i spotkał się z wybitnem uznaniem prasy i publiczności. Program koncertu, którym dyrygował E. Młynarski, zawierał 9-tą symfonję Haydna c-moll, „Śmierć i Wyzwolenie" Straussa oraz utwory Czajkowskiego, Ladowa i Rimskij - Korsakowa.

= W obecności ambasadora Filipowicza odbyło się w Mecca Temple w Nowym Jorku przedstawienie moniuszkowskiej „Halki" w języku polskim.

= Z inicjatywy Macierzy Szkolnej w Gdańsku odbył się występ reprezentacyjnego chóru męskiego urzędników dyrekcji kolejowej w Poznaniu, „Hasło". Chór ten, liczący 66 osób, pod kierownictwem prof. Kwaśnika odśpiewał szereg pieśni polskich i jugosłowiańskich kompozytorów.

= Dnia 11 marca b. r. w atelier londyńskiej firmy British Tonfilm Corporation Jan Kiepura rozpoczął zdjęcia do swego pierwszego filmu dźwiękowego p.t. „Neapol, śpiewające miasto". Obok artysty polskiego wystąpi w filmie Brygida Helm.

= Słynny wiedeński chór Wiener Männergesang-Verein wykonał pod dyrekcją prof. Grossmanna Czesława Marka „Cyt... to gra Śmierć" (do słów Tetmajera) na chór męski; dzieło spotkało się ze znacznem powodzeniem.

= St. Niedzielski wystąpił z powodzeniem w szeregu koncertów w Anglji.

= Znakomity skrzypek M. Wiłkomirski odbył 6-tygodniową podróż po Stanach Zjednoczonych, podczas której dał kilkadziesiąt koncertów, zakończonych dwoma recitalami w Chicago. Artysta osiągnął wszędzie sukces bardzo znaczny.

= Raul Koczalski wygłosił w Paryżu odczyt „O trzech miłościach Fr. Szopena", ilustrowany produkcjami muzycznemi.

= W Berlinie odbył się w sali Schwechtensaal przy Lützowstrasse trzeci koncert muzyki polskiej, urządzony staraniem Towarzystwa „Opieka Polska". Produkcje primadonny opery poznańskiej Z. Fedyczkowskiej, wiolonczelisty K. Wiłkomirskiego oraz pianistów M. Wiłkomirskiej i B. Wójtowicza zyskały ogólny poklask licznie zebranej publiczności polskiej i niemieckiej.

= Koncert skrzypcowy Stefana Frenkla został włączony do programy 60-go festivalu Powszechnego Niemieckiego Związku Muzycznego.

= W Wiedniu koncertowali pianiści polscy: I. Friedmann i E. Steuermann oraz wiolonczelista R. Lanes, którzy zdobyli sobie wielkie uznanie miejscowej publiczności i prasy.

= Karol Szymanowski odznaczony został tytułem profesora honorowego nowootworzonej Międzynarodowej Akademji Muzycznej w Paryżu.

= W Rzymie odbył się koncert śpiewaczki polskiej Z. Massalskiej, która oprócz szeregu pieśni kompozytorów polskich wykonała pieśni Debussyego, Brahmsa i in. Publiczność i prasa miejscowa przyjęły artystkę polską bardzo życzliwie.

= W przepełnionej sali konserwatorjum genewskiego odbył się koncert muzyki polskiej z udziałem Stanisławy Korwin-Szymanowskiej oraz W. Niemczyka.

= Na koncercie w Filharmonji praskiej wystąpiła wybitna skrzypaczka polska E. Jaworska-Umińska, która odegrała z towarzyszeniem orkiestry koncert skrzypcowy Karłowicza; prasa poświęca młodej artystce przychylne recenzje.

= W Operze praskiej wystąpił jako Mefisto w „Fauście" W. Kaczmar, znany bas polski, przebywający stale we Włoszech. Występ artysty polskiego zyskał ogólne uznanie miejscowych kół muzycznych i publiczności.

= W Białogrodzie gościnnie występował Z. Dolnicki, były artysta Opery Warszawskiej. Artysta śpiewał w Operze oraz na koncercie pieśni polskich, zorganizowanym przez Towarzystwo Polsko-Jugosłowiańskie w Białogrodzie.

= Znany polski tenor K. Czarnecki zaproszony został na gościnne występy do niemieckiego teatru w Bytomiu i wystąpił tam w „Tannhäuserze".

= W Wiedniu wykonano z powodzeniem suitę skrzypcową K. Rathausa.

= Jan Smeterlin koncertował w Paryżu, odtwarzając szereg utworów Bacha, Beethovena, Szopena, Szymanowskiego i Ravela.

= W Klagenfurcie wykonano „Stabat mater" Szymanowskiego pod dyrekcją prof. Niliusa, skrzypek H. Gotesmann zaś odegrał koncert skrzypcowy tego kompozytora z towarzyszeniem orkiestry pod kierunkiem H. Knappertsbuscha.

= St. Zawadzka śpiewała „Toskę" na uroczystem przedstawieniu włoskiem w Monte Carlo, doznając entuzjastycznego przyjęcia.

= W Radjo medjolańskiem odbył się koncert wieczorny muzyki polskiej. Program zawierał utwory orkiestrowe, jak Rapsodję litewską Karłowicza, Fantazję Polską Paderewskiego i t. d., wykonane przez orkiestrę radjową w zwiększonym składzie, pieśni Moniuszki, Różyckiego, Szymanowskiego i t. d., wykonane przez sopranistkę Janinę de Witt, oraz odczyt, wygłoszony przez A. Kołtońskiego.

= Al. Mooser wygłosił w Genewie odczyt o Szopenie, ilustrowany produkcjami muzycznemi, które wykonał Cortot.

= Prof. Artur Pompeati z uniwersytetu padewskiego wygłosił w Ferrarze odczyt na temat „Dusza Szopena".

= W Morawskiej Ostrawie odbył się koncert pianisty polskiego Brynickiego, który obecnie ukończył tournée artystyczne po Włoszech.

= Ignacy Weisenberg, skrzypek polski, dał własny recital w Antwerpji, gdzie wykonał szereg utworów Bacha, Szopena, Wieniawskiego, Głazunowa i Achrona, zdobywając sobie wielkie uznanie miejscowej krytyki i publiczności.

= Akademickie Koło Przyjaciół Polski w Pradze urządziło wieczór pieśni polskiej, który wypełniła polska śpiewaczka estradowa J. Lubicz - Heynowa.

= Berta Kreisberg, śpiewaczka polska, koncertowała z powodzeniem w Wiedniu.

= Karol Flesch dał w Pradze koncert i między innemi wykonał „Nokturn" oraz „Tarantellę" Karola Szymanowskiego. Krytyk „Prager Presse" zauważa, że oba te utwory są bardzo interesujące i „poza zdrową a nieprzesadną współczesnością wyczuwa się w nich żywo ciąg dalszy tradycyj szopenowskich".

= Kazimierz Jasiński, założyciel i dyrektor uczelni muzycznej w Chicago „Jasinski's School of Music" zorganizował przy uczelni tej stały zespół symfoniczny p. n. „Polish Symphony Orchestra", który wystąpił na szeregu koncertów pod dyrekcją swego założyciela.

= „Courier Musical" w Paryżu publikuje interesującą analizę twórczości operowej I. Paderewskiego.

Z ŻAŁOBNEJ KARTY

= W Bayreuth zmarła w 93-cim roku życia Cosima Wagner. Urodziła się ona 25-go grudnia 1837 r. w Como. Ojcem jej był Fr. Liszt, matką zaś hrabina d'Agoult, znana jako literatka pod pseudonimem Danieli Stern. Cosima wychowywała się w Paryżu. W 18-stym roku życia przybyła do Berlina i zamieszkała w domu matki H. Bülowa, który kształcił Cosimę w muzyce fortepianowej i wkrótce ją poślubił. W podróży poślubnej po Szwajcarji Cosima poznała Wagnera; spotkała go później w Monachjum, gdzie nawiązał się ten stosunek, który doprowadził do rozwodu z Bülowem i małżeństwa z Wagnerem w roku 1869, po śmierci jego pierwszej żony. Odegrała ona wogóle wybitną rolę w życiu znakomitego kompozytora, a powstanie teatru wagnerowskiego w Bayreuth też w znacznej mierze przypisać należy silnej woli tej energicznej kobiety. Po śmierci Wagnera Cosima osobiście pilnie przestrzegała czystości stylu wagnerowskiego w wykonaniu arcydzieł zmarłego twórcy w teatrze bayreuckim podczas słynnych festivali tamtejszych. Dopiero od roku 1906, wskutek podeszłego wieku i słabego zdrowia, ustąpiła tę funkcję synowi swemu, Zygfrydowi, który objął kierownictwo kapelmistrzowskie i reżyserskie tych uroczystych przedstawień. Interesująca postać zmarłej znajdzie jeszcze szersze omówienie w jednym z najbliższych numerów „Muzyki".

= W Medjolanie zmarł słynny baryton Mario Sammarco, który, usunąwszy się ze sceny w roku 1920, stał się organizatorem różnych przedstawień operowych.

= W Schönlinde (Czechosłowacja) zmarł pianista i kompozytor August Stradal w wieku 69 lat. Urodzony w Cieplicach, studjował początkowo u Brucknera w Konserwatorjum Wiedeńskiem, potem zaś u Liszta, którego stał się ulubionym uczniem. Znane są transkrypcje fortepianowe orkiestrowych utworów Liszta, dokonane przez zmarłego. Stradal był także twórcą licznych pieśni.

= W jednem z sanatorjów wiedeńskich zmarła po operacji, przeżywszy 73 lata, Adela Strauss, wdowa po słynnym kompozytorze. Adela Strauss była trzecią żoną Jana Straussa.

= „Król" skrzypków cygańskich Bela Radicz zmarł w Budapeszcie. Przed wojną cieszył się on rozgłosem w całej Europie, do czego w znacznej mierze przyczynił się jego protektor, zmarły król angielski Edward VII.

KOMUNIKATY

Z POLSKIEGO TOWARZYSTWA MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ

1. Jury Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej ustaliło program tegorocznego festivalu międzynarodowego, który odbędzie się w Leodjum we wrześniu r. b. Festival składa się z dwóch koncertów orkiestrowych, dwóch koncertów kameralnych oraz audycji chórowej. Program zawiera kompozycje następujących autorów: Andreae, Wagenaar, Walton, Veretti, Florent Schmitt, Mossolow, Pepping, Borkowec, Rivier, Gibson, Hauer, Rathaus, Jirak, Quinet Roussel, Stimmer, Casella, Szymanowski. Muzykę polską reprezentują w tym programie: „Stabat Mater" Karola Szymanowskiego, które wypełnia program specjalnej audycji chórowej, oraz Suita orkiestrowa Karola Rathausa. Szczegółowy program festivalu podamy w następnym numerze.

2. W Pałacu Philipsa w Warszawie odbyła się audycja muzyki mechanicznej, zorganizowana staraniem Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej i poświęcona wykonaniu nieznanej dotąd w Polsce muzyki baletu „Święto Wiosny" Igora Strawińskiego z płyt „His Master's Voice" (firma J. Weksler w Warszawie) zapomocą aparatury systemu Philipsa. Audycję poprzedziło zagajenie prezesa P. T. M. W. prof. Zb. Drzewieckiego oraz prelekcje red. M. Glińskiego i J. A. Maklakiewicza.

Szczegółowe omówienie audycji zamieściliśmy w dziale „Radjo i Muzyka Mechaniczna".

3. Oddział Lwowski P. T. M. W. zainaugurował swą działalność audycją, poświęconą Honeggerowi; omówienie tej audycji znajdzie czytelnik w dziale „Z opery i sal koncertowych".

ZE STOWARZYSZENIA PISARZY I KRYTYKÓW MUZYCZNYCH

Zarząd Stowarzyszenia zwrócił się do Prezesa Wszechniemieckiego Związku Krytyków Muzycznych i Członka Zarządu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyki Artystycznej w Paryżu, znanego muzykologa i krytyka, prof. dr. Hermana Springera, z zaproszeniem na odczyt o zadaniach krytyki muzycznej wogóle i krytyki w pismach codziennych w szczególności. Prof. dr. Springer przyjął zaproszenie. Termin odczytu podany zostanie w następnym numerze.

OD REDAKCJI

Następny numer poświęcony będzie muzyce współczesnej i stanowić będzie samodzielną monografję zbiorową p. t. „Nowa Muzyka", w której zamieszczone będą artykuły i studja następujących autorów: K. Szymanowski, A. Schönberg, M. Gliński, St. Łobaczewska, T. Jarecki, Zb. Drzewiecki, K. Stromenger, J. Szigeti, K. Rathaus i inn.

Numer następny ukaże się w końcu maja r. b.

*

Monografja zbiorowa p. t. „Taniec" ukaże się w druku w czerwcu r. b. Wobec obfitości nagromadzonego materjału monografja podzielona została na dwa odrębne tomy. Pierwszy zawierać będzie, oprócz wstępu wydawnictwa i redaktora, studjum o źródłach sztuki tanecznej oraz pierwsze dwie części: 1) Taniec religijny i obrzędowy i 2) Taniec ludowy, dworski i towarzyski. Tom drugi poświęcony jest tańcowi artystycznemu i dzieli się na dwa rozdziały: 1) Balet i 2) Taniec wyzwolony.

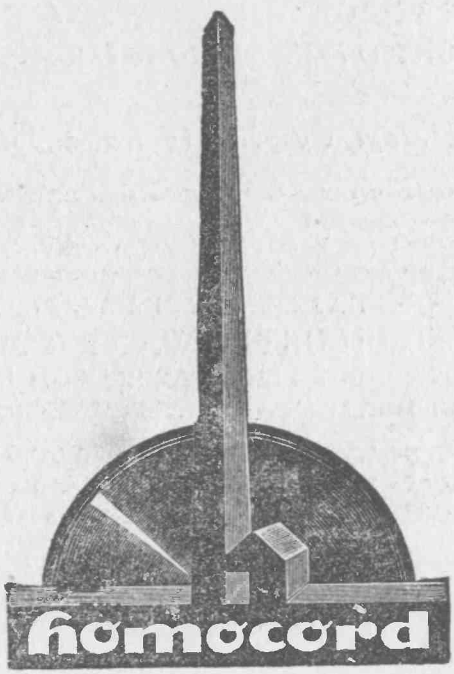
Każdy tom zawierać będzie 32 stronice plansz kolorowych oraz ogółem około 150 zdjęć i reprodukcyj w tekście.

KONIEC CZĘŚCI REDAKCYJNEJ Nr. 4 (66) „MUZYKI"

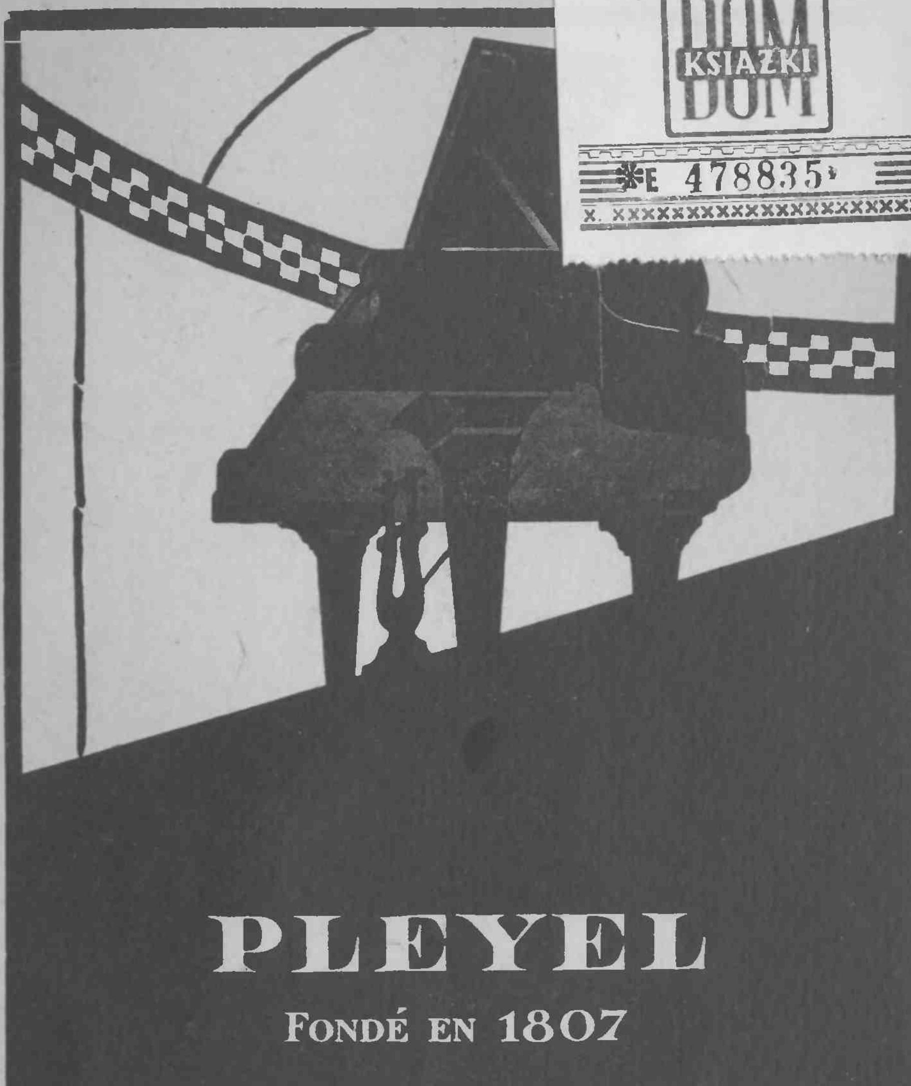
Red. i Wyd. M. Gliński. Red. i Adm. Warszawa, Kapucyńska 13. Tel. 406-50

Redaktorowie zamiejscowi: w Krakowie — prof. dr. Z. JACHIMECKI (Grodzką 47); we Lwowie — prof. dr. A. CHYBIŃSKI (Kalecza 20); w Poznaniu — prof. dr. Ł. KAMIEŃSKI (Libelta 12).

Odbito czcionkami „Drukarni Krajowej" w Warszawie, Chłodna 44. Tel. 188-70


homocord





Jeneralna Reprezentacja na Polskę

HERMAN & GROSSMAN

Warszawa, Mazowiecka, 16. Tel. 5-55.

DODATEK DO MIESIĘCZNIKA „MUZYKA" Nr. 66.

Ilustrowana kronika muzyczna

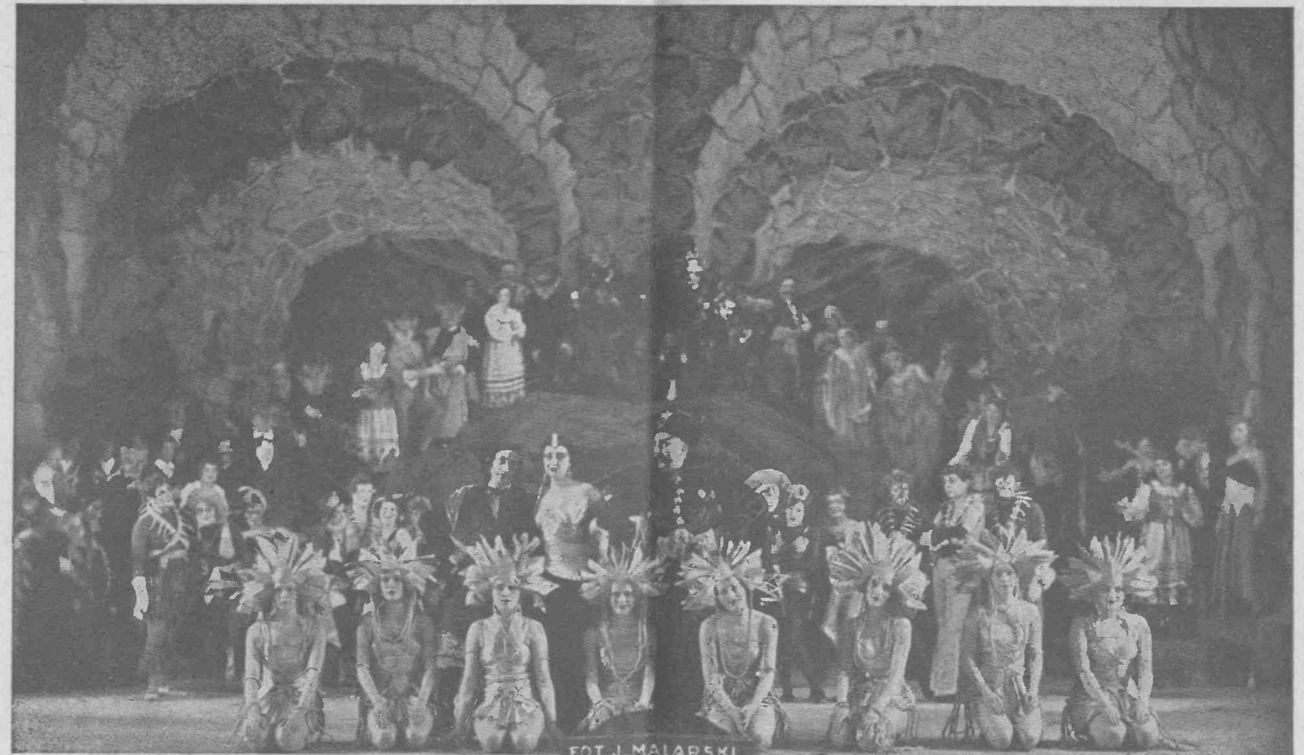
KWIECIEŃ 1930.



KAZIMIERZ JASIŃSKI
twórca Polskiej Ork. Symf. w Chicago



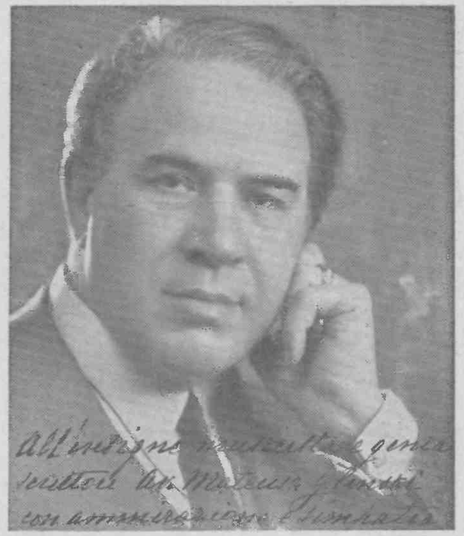
TADEUSZ MAZURKIEWICZ
z okazji występów warszawskich



„B o r u t a", opera-balet Or-Ota i W. Maliszewskiego, na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie.



ALEKSANDER GŁAZUNOW



TITTA RUFFO



† COSIMA WAGNER
w dniu ślubu z Ryszardem Wagnerem (1870 r.)



„S z w a n d a" opera J. Weinbergera w Operze Poznańskiej.



KAROL SZYMANOWSKI
z siostrą Stanisławą w sanatorjum w Davos.

SPRAWA SĄDOWA

SĄD OKRĘGOWY W WARSZAWIE ROZPOZNAWAŁ DNIA 25 MARCA 1930 SPRAWĘ Z OSKARŻENIA ZBIGNIEWA DOMANIEWSKIEGO I STEFANA NOWICKIEGO, WYTOCZONĄ PRZEZ REDAKTORA-WYDAWCĘ „MUZYKI“ NASKUTEK DWÓCH WZMIANEK „KURJERA PORANNEGO“ Z R. 1929, ZAWIERAJĄCYCH OSKARŻENIE O ŚWIADOMĄ I CELOWĄ NIEŚCISŁOŚĆ PODANEJ W Nr. 2 „MUZYKI“ Z 1929 R. WIADOMOŚCI O POWSTANIU Z INICJATYWY „MUZYKI“ „KLUBU FACHOWEJ PRASY MUZYCZNEJ“, DO KTÓREGO PRZYSTĄPILI REDAKTORZY ÓŚMIU POLSKICH CZASOPISM MUZYCZNYCH.

PRZEWÓD SĄDOWY USTALIŁ NIEZBICIE, ŻE WSZYSCY POWOŁANI WE WZMIANCE „MUZYKI“ REDAKTORZY RZECZYWIŚCIE PRZYSTĄPILI DO ZAINICJOWANEGO PRZEZ „MUZYKĘ“ „KLUBU FACHOWEJ PRASY MUZYCZNEJ“, PRZEKSZTAŁCONEGO OBECNIE NA „STOWARZYSZENIE PISARZY I KRYTYKÓW MUZYCZNYCH“, I ŻE WOBEC TEGO WIADOMOŚĆ, PODANA W Nr. 2 „MUZYKI“ Z R. 1929 BYŁA ŚCISŁA.

WOBEC TEGO WSZAKŻE, ŻE „KURJER PORANNY“ OTRZYMAŁ NIEŚCISŁE INFORMACJE OD OSÓB, KTÓRE MOGŁY BUDZIĆ CAŁKOWITE ZAUFANIE REDAKCJI, I, OGŁASZAJĄC TE INFORMACJE, MÓGŁ DZIAŁAĆ W DOBREJ WIERZE, SĄD OKRĘGOWY POSTANOWIŁ OBU OSKARŻONYCH UNIEWINNIĆ.

DRUKARNIA KRAJOWA